Julius Meier-Graefe

ENTWICKLUNGS-GESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

IN DREI BÄNDEN

II. BAND

R. Piper & Co. · Verlag · München

Property of

The Hilla von Rebay Foundation

printed in Germany

JULIUS MEIER-GRAEFE

ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST

VIERTE AUFLAGE

MIT 643 ABBILDUNGEN

IN DREI BÄNDEN

ZWEITER BAND

MDCCCCXXIV

THE HILLA VON REBAY FOUNDATION
77 MORNINGSIDE DRIVE
GREENS FARMS, CONNECTICUT 06436

ALLE RECHTE, AUCH DAS DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1920 BY R. PIPER & CO. / MÜNCHEN
DRUCK DES TEXTES VON HESSE & BECKER / LEIPZIG
DRUCK DER ABBILDUNGEN VON A. WOHLFELD / MAGDEBURG

INHALT DES ZWEITEN BANDES

VIERTES BUCH: KAMERADEN DER REALITÄT

MENZEL ... 233
COURBETS NACHFOLGER ... 245
MANET ... 255
DEGAS ... 273
WILHELM LEIBL ... 285
DER LEIBL-KREIS ... 305
WILHELM TRÜBNER ... 312
LIEBERMANN ... 322
SLEVOGT ... 339

FÜNFTES BUCH: DEUTSCHE IDEALISTEN

FEUERBACH ... 347
BÖCKLIN ... 357
LOVIS CORINTH ... 361
HANS VON MARÉES ... 367
HILDEBRAND UND DIE MARÉES-SCHULE ... 387

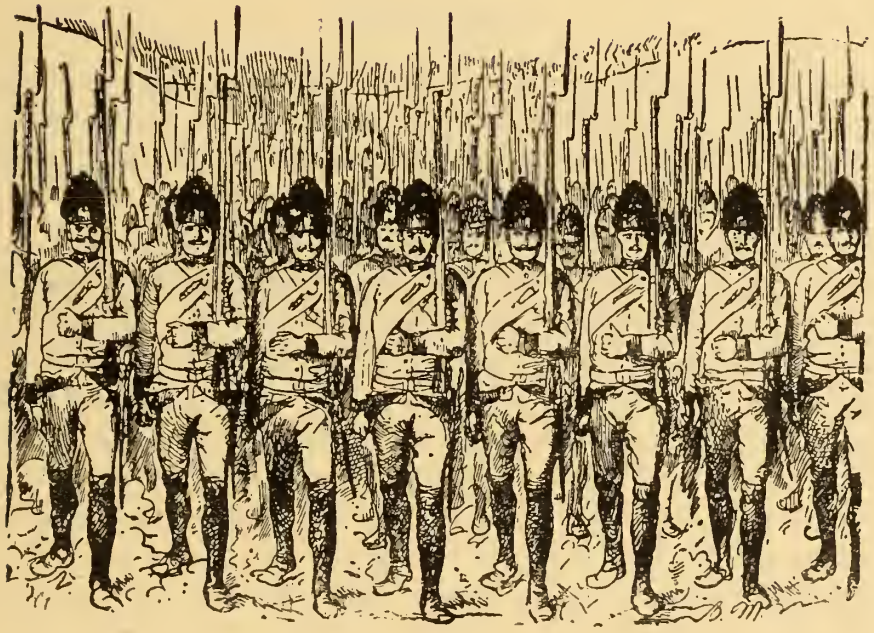
SECHSTES BUCH: DER IMPRESSIONISMUS

CAMILLE PISSARRO ... 397
CLAUDE MONET ... 402
SISLEY UND GUILLAUMIN ... 415
SEURAT ... 417
PAUL SIGNAC ... 425

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Metropolitan New York Library Council - METRO

http://archive.org/details/entwick02meie

VIERTES BUCH



KAMERADEN DER REALITÄT

MENZEL

Die Kunst ist die stärkste Verbindung der Welt, die außer uns ist, mit der Welt, die in uns ist. Sie gestaltet den Sieg unseres Willens über das Chaos, unsere Fähigkeit, aus der stets wandelbaren, von unseren Begierden fortwährend veränderten Natur eine Ordnung zu gewinnen, die uns erlaubt, die Kräfte, die uns spalten möchten, zu überwinden. Sie ist Verbindung und Mitteilung und geht über alle anderen Möglichkeiten menschlicher Mitteilung hinaus, weil ihrem Wesen, ihrer Form gelingt, alle störenden Nebengeräusche auszuscheiden. Kunstwerke geben tiefstes Verstehen unseres Nächsten und machen Fernes, Vergangenes, Zukünftiges zum Nächsten. Worte, und wären es die klügsten, werden zu leeren Lauten. Ein Blick reißt Wände zwischen Seelen ein. Wir können über Kunst nur reden, wenn wir sie nicht vor uns haben.

Der Drang, sich mitzuteilen, macht den Künstler zum Erfinder. Farben, Formen, Harmonien sind Brücken der Sehnsucht. Ihre Wölbungen machen unsere Sinne trunken, und unser Verstand wird nicht müde, das Gesetzmäßige des Organismus zu durchdringen. Darüber gerät man in Gefahr, die Brücken als Dinge an sich anzusehen und sie nie zu benutzen.

Eine Brücke setzt zwei Ufer, die verbunden sein wollen, voraus. Daher kann die Kunst nicht in den leeren Raum oder aus spielerischem Zeitvertreib ihre Gebäude türmen, selbst wenn es ihr möglich wäre, ihre Gesetze aus Erkenntnis allein zu erfüllen. Sie braucht Menschen und Welt, die verbunden sein wollen. Längst sind die Wünsche vieler den Weg von einem Ufer zu dem anderen geflogen, bevor sich die sichtbare Brücke spannt. Sie bestand schon, nur nicht mit ihren schön gewölbten Bogen, nur nicht mit ihrer unerschütterlichen Struktur. So kann die Kunst immer nur Bestehendes, von vielen Gefühltes, und sei es noch so latent, bestehende Verbindungen, sichtbar machen und eine Gemeinsamkeit bestätigen, gestalten, die vor ihr existiert. Künstler sind Apostel, Priester. Kunst ist Kultus, nicht die Gottheit selbst. Sie bedarf des Glaubens der Künstler und der anderen an eine jenseitige

Macht. Das Vertrauen auf sich allein ist leere Phrase. Man glaubt an wenig, wenn man an sich glaubt.

Die herrschende Weltanschauung ist der mittelbare oder unmittelbare Nährboden der Kunst. Sie stützt oder fördert sie, je nachdem sie jenen Glauben stützt oder hindert. Es kommt natürlich nicht auf die objektive Gültigkeit des Glaubens an, nur auf die Gemeinsamkeit. Man kann auf den Idealismus der Epoche Kants eine Förderung der Kunst zurückführen, die in der Blüte unserer Literatur zum Ausdruck kam, und aus der Schwächung jener Gemeinsamkeit durch die Naturwissenschaft Darwins und seiner Nachfolger eine Hinderung der Kunst ableiten. Mit dieser Gefahr beginnen wir heute ernstlich zu rechnen.

Freilich sollte die Existenz der Kunst allein genügen, um eine Anschauung, die die Welt als ein rein mechanisches Werden und die Menschen als von Maschinen gemachte Maschinen erklären möchte, zu widerlegen. Selbst wenn die moderne Biologie nicht auf Häckels eigenem Felde die Waffen gegen ihn fände, wenn mutige Denker, denen die Popularität der „Welträtsel" keine Macht bedeutet, nicht in den Prämissen jener Anschauung die Lücken entdeckt und den Weg zu Kant wieder geöffnet hätten, würde in jedem künstlerisch gesinnten Menschen diese Gesinnung allein ein unüberwindliches Veto einlegen. Der Künstler sieht einem Häckel zu wie der vernünftige Mensch einem Spiritisten. Das Experiment überzeugt ihn, solange er in dem dunklen Saale ist. Am andern Morgen sagt er sich, daß ihn die Augen genarrt haben und daß man sein Empfinden nicht von der mangelhaften Einsicht in die Tricks eines Taschenspielers abhängen lassen kann.

Der Umstand, daß vor so und so viel tausend Jahren die Menschen bereits an eine höhere Macht glaubten, die sich allem Mechanismus entzieht, braucht uns nichts zu bedeuten. Sie wußten es nicht besser. Wenn aber damals die Menschen im Dienst jenes Glaubens Werke schufen, deren Wesen noch heute intakt ist, selbst wenn sie als Trümmer zu uns gelangen; intakt, unberührt von dem Einfluß der Zeiten, der sonst nichts verschont, so vollkommen, daß wir trotz aller inzwischen erworbenen Kenntnis nicht das leiseste daran zu verbessern vermögen, daß aller Fortschritt, den wir seitdem gemacht zu haben, uns einbilden, vor ihnen unzulänglich erscheint; wenn diese Werke, wo immer wir sie finden, ob in Indien oder in Ägypten oder auf dem Acker eines pommerschen Bauern, von Gletscher oder von Lava bedeckt, von Salzwasser oder von Würmern zerfressen, heute noch in jedem höheren Menschen den Glauben an eine, unseren Gesetzen entrückte, höhere Macht entzünden und, wenn er Künstler ist, ihn zu einer neuen Kunst treiben können, wiederum zum Preise einer Unendlichkeit: dann muß uns der Materialismus wie ein sinnloser Zweifel an

unserer Existenz erscheinen, und alle Dialektik zugunsten der planlosen Schöpfung wird leeres Gerede.

Die Kunst vergeht, sobald wir das zu sein glauben, wozu uns die Monisten machen möchten. Es ist belanglos, unter welchen Umständen Goethe als zuckendes Zellengewebe erscheint. Der Merkwelt eines Hottentotten wird er ein noch Geringeres sein. Wesentlich ist, daß er sich nicht selbst so erschien, sondern die Verantwortlichkeit des Repräsentanten spürte. Diese allein hat ihn zu der äußersten Selbstoffenbarung getrieben, der leuchtendsten Brücke unserer Zeit.

* * *

Es hilft der Kunst nichts, sich in eine andere Zeit zu flüchten, und kein Künstler, der mit Recht den Namen trägt, wird je auf diesen Ausweg fallen. Er wird lieber in seinen eigenen Lumpen bestehen wollen als in gestohlenem Prunk. Wohl kann die Kunst zahllose Hilfen für ihre Mittel aus der Vergangenheit nehmen und muß es tun, um verstanden zu werden. Ihr Zweck kann immer nur Ausdruck der Gegenwart sein. Ihr Inhalt ist das Leben.

Das bedeutet nicht, der Künstler sei auf die Illustration seiner Zeit angewiesen. Die Malerei des Empire brauchte durchaus nicht die Schlachten Napoleons zu verherrlichen. Wohl aber läßt sie sich nicht jenseits des Heroismus der Epoche denken. Zur Darstellung dieses Grundzugs der Zeit hätten Bildnisse genügt. Wir wissen, sie haben genügt. Die Kunst vollbrachte sogar, freilich ganz unbewußt und mehr negativ als schöpferisch, die Korrektur einer Massenströmung. Sie zeigt uns heute die Oberflächlichkeit des gangbaren Klassizismus an, der eine Mode war. Fast alles, was über die Bildnisse hinausging, war entbehrlich. Die typischen Formen des Empire erwiesen sich in der dem Ausdruck des Menschlichen dienenden Kunst als Hindernisse. Wollte man sich an die offiziellen Gemälde der Davidschule halten, so käme eine jämmerlich hohle Zeit zum Vorschein. Nur in ein paar Bildnissen von David, in ein paar Fragmenten von Gros steckt die robuste Tatkraft der Franzosen jener Tage, die entscheidend war. Bei Géricault und bei Ingres ist wiederum das, von allem bewußten Formalismus befreite, Zeitgenössische das beste, und Goya gewinnt da die Formen seiner Neuheit, wo er allen Kompromissen mit einer rückwärts gewandten Zeitströmung entsagt und das erwachende Empfinden einer neuen Welt gestaltet. Die Engländer und Deutschen bestätigen das gleiche in noch höherem Maße. Das neue Gefühl von der Natur widersetzte sich geradezu der überlieferten Form, weil diese viel weniger als in Frankreich völkisch gerechtfertigt, vielmehr als willkürliches Kastenzeichen erschien. Für die Historie,

das Heiligenbild und dergleichen galt eine andere Vorschrift als für Landschaften und Bildnisse, Dinge, die schon als Gattung nicht für voll angesehen wurden. Und mancher Wiener und Hamburger gab in der einen Gattung akademische Banalitäten, in der anderen erstaunliche Offenbarungen und schien in einer Haut zwei Menschen zu bergen. Es genügte, über die Alpen zu gehen, um die Natur zu verlieren.

Schon damals scheint der Verzicht auf den größten Teil der gedachten Welt Gebot, um den Rest zu erhalten. Constable und die Fontainebleauer vollziehen ihn. Er deckt sich mit der Beschränkung auf eine Gattung der Malerei, die Landschaft. Das Fühlen der Welt scheint mit diesem Distrikt genug zu haben. Ist er endgültiger Umfang oder die Wiege neuer Taten? Die Skizzen Constables lassen kühne Hoffnungen zu. Die Fontainebleauer erfüllen kaum eine einzige.

Da erscheint Delacroix. Wenn je das Wort zutrifft, daß die großen Leute im rechten Moment der Weltgeschichte kommen, ist es hier. Und wir beanspruchen nicht ungebührlich den Titel Weltgeschichte für eine Begebenheit der Kunst. Es handelt sich um Welt in des Wortes verwegenster Bedeutung, und das, was wir gewöhnlich darunter verstehen, der Kosmos, den ein kühner Abenteurer erschüttern konnte, wird klein, die Geschichte des Abenteurers zu einer Episode. Napoleon war eine Begebenheit, ein Glück oder ein Unglück, eine Überschwemmung, ein vielfacher Mord, die Entdeckung einer Goldmine, letzten Endes ein materielles Faktum, über das man jubelt oder wütet, solange es dauert. Napoleon war zu einzigartig, um groß nützen oder schaden zu können. Er hat nur da genützt, wo er schaden wollte, z. B. mit unseren Niederlagen, die in uns zahllose geistige Werte weckten; und da geschadet, wo er den Nutzen erblickte, z. B. mit den französischen Siegen, da sie den gesunden Realismus Frankreichs untergruben. Das Persönliche depraviert ihn. Es steckt bei allen seinen Großtaten und Untaten zu sehr in der Gebärde des Schauspielers, ist zu flach. Trotzdem er ein Weltreich machte, vermochte er nie die Karikatur auf einen gebornen Fürsten zu überwinden. Es fehlt die heimliche Größe, die auch ohne Schlachten besteht. Man braucht nur an einen Friedrich II. zu denken, in dem das Fürstliche ein pathetischer Realismus, d. h. klassisch, war.

Delacroix war so ein geborener, heimlicher König. Es fällt uns ebenso leicht, ihm die äußeren Attribute des Fürsten anzudichten, wie sie in Gedanken einem Napoleon zu nehmen. Man tut ihm wenig Ehre an und nützt sich selbst wenig, wenn man seine Kunst auf schöne Farben und hübsche Striche hin untersucht. Das war sein Hofstaat, sein Mobiliar, das Alltägliche. Sein Geist blieb unberührt von jedem Metier, das einen König so gut verkleinern kann wie einen Maler. Seine Tat ist sein

Kosmos. Er war der letzte Wall gegen die Zerstückelung der Welt, die nach der Revolution kam und kommen mußte. Die Welt in der Kunst, die zu einer einzigen Provinz zu werden drohte, einem Acker für brave und geschickte Landleute, dehnte er noch einmal zu einem Weltreich von Empfindung. Alle Größenverhältnisse, die je von großen Erkündern der Wirklichkeit gefunden worden waren, blieben erhalten und erneuten sich. Ein gewaltiges Pathos, das allen Heroismus der vergangenen Epoche überflügelt, wurde Form, hohe Taten wurden eins mit hohen Gebärden. Ein Realismus unerschütterlicher Art trug sie. Auch aus der Zelle des neuen schlichten Weltgefühls, die Constable gefunden hatte, erwuchsen diesem Rubens von raffaelischer Gesittung die Kräfte. Der Geist, der das Vergangene erfaßte, war Gegenwart in jeder Regung. Es ist, als habe seine Gestaltungskraft der Verdichtungen aller erhabenenen Vergangenheit bedurft, nicht um sich zu stärken, sondern um sich zu zügeln, als Hindernis gegen seinen Realismus. Das Resultat ist die ideale Harmonie zwischen innerer und äußerer Welt. Kein Bild, das nicht erlebt wäre; kein Erlebnis, das nicht Bild wäre. Die Rolle Delacroix' in der Entdeckung und Interpretation der Licht- und Farbengesetze macht ihn zum Träger einer neuen Physiologie der Kunst. Er benutzt diese Erfahrung, um das Homerische seiner Gestaltung zu erhöhen. Wenn wir unter modern das Gegenteil von veraltet verstehen und die Unmöglichkeit, zu veralten, miteinbegreifen, ist Delacroix der modernste Meister. Und keiner ist je so wenig aktuell gewesen.

Diese unpersönliche Intensität, die Fülle eines, gleich einer vollkommenen Rundplastik von allen Seiten sichtbaren, unzähligen Gesichtspunkten zugänglichen Erlebnisses, verschwindet mit Delacroix. Er, der alles aufbot, um seine Einzigartigkeit zu überwinden, wandelt allein auf einem Wege, den er wie eine Heerstraße angelegt hat.

Es steht dahin, ob die Nachfolger kleinere Leute waren, von geringerer geistiger Potenz, von bescheidenerer Kultur; vollends, ob sie weniger gut malten. Die Zeit steht anders vor ihnen. Der Riß durch die Welt ist tiefer geworden, der Geist des Jahrhunderts tritt deutlicher hervor. Die lange vorbereitete Industrialisierung aller Güter verändert die gewohnte Welt. Religion, Wissenschaft, Philosophie, Moral werden von einer neuen drängenden Sehnsucht erschüttert. Die Dinge zerlegen, um zu dem Wissen von ihnen zu gelangen, wird das Programm. Die Welt wird aufgeteilt. Das Bewußtsein von natürlichen Kräften, die nur geahnt wurden, die man zu nutzen lernt, bringt neue Gesichtspunkte hervor und gibt dem Leben ein neues Tempo. Es ist, als gingen alle Uhren doppelt so schnell als früher und als verdoppele sich die Funktion, die früher der Mensch im gleichen Abschnitt zu leisten hatte.

Diese Aufteilung der Welt war notwendig. Der Selbsterhaltungstrieb der Menschen diktierte sie. Es wurden ihrer zu viel, die mit am Tische sitzen wollten. Jede Teilung der Welt entfernt die Kunst von dem Objekt, das sie umfassen möchte. Das war der Nachteil. Doch erzielte die Kunst ebensogut wie jedes andere Gebiet einen Vorteil aus der Teilung. Sie wurde freizügiger, beweglicher, intelligenter, zerlegte sich im gleichen Maße wie sich die Welt zerlegte und gewann viele Einsichten in Einzelheiten ihres Betriebs. Es drohte ihr dasselbe, was die ganze moderne Welt bedroht. Die Resultate des Wissens werden nur noch vom Nutzen, nicht von der Anschauung absorbiert. Wenn über der Einsicht, daß die Erde aus einem Gemenge unzähliger organischer und anorganischer Stoffe besteht, die Gewißheit verloren geht, daß sie den festen Boden für unsere Schritte gibt, oder wenn die Forschung der Astronomen den Begriff des Himmels in Frage stellt, sind wir vom Fortschritt geschädigt, denn dieser Begriffe bedürfen wir, um uns mit Sicherheit zu bewegen. Die Kunst entdeckte zahllose Zusammenhänge zwischen ihren Elementen und zog manchen Nutzen daraus. So erreichte sie eine Erkenntnis der Möglichkeiten aus dem Element Natur wie nie zuvor. Aber das Band mit der Welt spannte sich bis zum Zerreißen. Klang in der Entrüstung über die Bilder Courbets nicht auch eine berechtigte Angst über die drohende Einengung der Begriffe mit, für die freilich Courbet nicht verantwortlicher war als die anderen? Läßt sich die sinnlose Wut über seine Nachfolger, die gar bald in Gleichgültigkeit überging, wirklich mit dem stumpfen Spießertum allein erklären? Der Ästhetiker hat seine Argumente bald zusammen. Was kümmert ihn das Toben der Menge neben der Logik einer Folge? Der Liebhaber lächelt über die universelle Umnebelung der Sinne, wenn nur die seinen richtig reagieren! Ist der Ästhetiker nicht etwa selbst Opfer des Spezialismus? Der Liebhaber ist es von Rechts wegen. Man könnte sich mit der Phantasie Daumiers ein dünnbeiniges Scheusal vorstellen, mit Stilaugen und insektenartigen Fühlern, ein Fabelwesen, in dem alle Funktionen zu einem schleimigen Tasten geworden sind, und das der beste Kenner von Kunstwerken wäre.

Wir können die Ägypter und die Griechen, ohne uns zu bücken, genießen, auch Raffael und viele Meister jener Zeit, das meiste Freskenhafte, auch noch Poussin. Wir bücken uns nicht nur nicht, es ist, als höben uns solche Werke auf die Fußspitzen. Wir glauben, fliegen zu können. Die Erde wird uns leicht.

Diese Erhabenheit beglückt uns, solange sie auf keiner Täuschung beruht und keinen Kompromiß mit der Wahrheit versucht. Sie wird um so seltener, je weiter uns die heidnische Entbundenheit verschwindet. Rembrandt war nicht der erste,

der sie uns versagte. Er gab uns als Ersatz die Möglichkeit einer Verinnerlichung, auch eine Erhabenheit. Der Schmerz der Erkenntnis fügt ihr so viel hinzu, wie jener anderen Erhabenheit das Entbundene. Der Leib bückt sich, der Gedanke regt sich um so lebendiger. Während unser Fuß zitternd angewurzelt bleibt, wandert das Auge durch Ewigkeiten. Die Teilung, die mit uns vorgenommen wird, scheint unser Edelstes frei zu machen. Doch bleibt es Teilung, Verlust, Schmerz. In die Verehrung des göttlichen Gesichtes mischt sich der Seufzer der leidenden Kreatur. Er blieb nicht ungehört. Die Vereinigung der beiden Erhabenheiten heidnischen und christlichen Ursprungs, jener beiden Gesichter der Menschheit, hat manchen großen Gestalter gelockt. Sie erschien einem Greco wie das höchste Ziel seiner Mission und erfüllte später noch einmal mit gleicher Inbrunst das Sehnen eines großen Künstlers: Delacroix. Jede Woge unseres Denkens über Kunst wirft uns immer wieder an dieses Ufer zurück.

Das andere Ufer, auf dem wir stehen, ist Menzel. Wir haben große Mühe gehabt, es zu erreichen und können es jetzt mit aller Sehnsucht nicht verlassen, ohne uns ins Chaos zu verlieren. Es ist die Gegenwart, die wir verdienen. Menzel erschöpft unsere Realität so vollkommen wie Delacroix unseren Traum. So vollkommen, daß das zeitgenössische Deutschtum, das Menzel wie ein ungeheurer Schwamm in sich aufgesogen hat, nicht wie eine lokale Atmosphäre erscheint, sondern ein universelles Symbol wird. Das drängt sich dem Franzosen auf, dem seine Stadt zu alt wird, dem Skandinavier, der städtisch sein möchte, dem Orientalen, der sich nach Europa sehnt. So möchten sie alle können. Menzel zieht mächtiger an als Delacroix, und seine penetrantere Art ist ebenso unverfälscht. Wir verdanken Delacroix die reinste Vorstellung des Klassischen, so weit sie von dem Werke eines Menschen unserer Zeit verwirklicht werden konnte. Menzel hat uns die wirksamste Vorstellung des Unklassischen erschlossen. Das eine geht aus einer vollkommenen Norm hervor; das andere aus einem seltenen Phänomen. Es braucht nicht untersucht zu werden, welche der beiden Vorstellungen dem Instinkt unserer Zeit willkommener ist. Menzel ist Phänomen wie Turner, wie Paganini, wie Balzac; aber seltener. Es ist immerhin denkbar, daß Menschen wie Turner, Paganini, Balzac wiederkommen. Sie gingen mit anderen, weniger reichen Individuen aus einer Sphäre hervor, deren Essenz immer noch vorhanden ist und ähnliche Erscheinungen entstehen lassen könnte. Ein zweiter Menzel ist undenkbar. Er kann sich noch weniger wiederholen als der Übergang des Preußens unter Friedrich Wilhelm IV. in das Kaisertum Wilhelms I. Noch weniger, da zu den vorübergehenden Bedingungen der Epoche, die für Menzel mehr als je eine Epoche für irgendeinen Künstler bestimmend scheinen, eine phäno-

menale Anlage tritt, die wir mit der physiologischen Sonderart des Menschen andeuten, nicht erschöpfend bezeichnen können.

Ein Autodidakt, der nicht einmal das besaß, was die Runge und Caspar David Friedrich an brauchbarer Erziehung erhielten, dem Chodowiecki eine Tradition, Krüger ein Ziel bestimmten, liefert einen Weltrekord. Er kommt aus einer Breslauer Lithographiendruckerei, die Speisekarten und dergleichen herstellt, und zeichnet Speisekarten und dergleichen, manierlich und geschmacklos, wie es sich gehört. Er zeichnet sein ganzes Leben lang geschmacklose Speisekarten, sobald es verlangt wird. Ein Teil seines Wesens bleibt auch in dem gefeierten Altmeister der kleine Lithograph, der den Kunden reell bedient. Ein anderer Teil gestaltet mit winzigen Holzschnitten die Zeit Friedrichs des Großen. Das geschieht mit der Perfektion eines Zeitgenossen des Königs, streng in dem französischen Geschmack der Knobelsdorff, Chodowiecki, Gessner usw. und mit einem verhaltenen Subjektivismus, der mit Nuancen schöpferisch wird. Man genießt den kostbaren Unterschied zwischen dem Barock von Versailles und dem Rokoko von Potsdam, der mehr als ein Ornament bedeutet; jenen Intimitätswert, den ein Mensch, der nicht für seinen Hof bauen ließ, sondern selbst für sich baute, hervorbringt; und genießt diesen Wert innerhalb der Verzauberung eines begeisterten Träumers, der den Unterschied zwischen der Zeit Friedrichs und der Gegenwart hinzufügt und damit die Perspektive seiner Fabel ausbaut. Dieser Hochgesinnte, der die Geschichte dichterisch erhöht, verkleinert sich, indem er die winzigen Holzschnitte zu Ölbildern vergrößert. Und der Maler der öden Serie der Friedrichsbilder, zu denen es hübsche Skizzen gibt, hat vorher die reinsten malerischen Werte der Zeit hervorgebracht, die der modernen Malerei die Richtlinien diktieren könnten, und malt nachher zuweilen mit freistem Instinkt altmeisterliche Werke. Er zeichnet von früh bis spät, immer höchst merkwürdig, zuweilen so, daß ein paar Bleistiftstriche Pinsel und Farben ersetzen. Er zeichnet, malt, illustriert das Universum.

Es ist ein Mißverständnis der Natur in Menzel. Das führt zu einem Mißverständnis des Künstlers. Man sieht zuweilen in seinem Werke den Zwerg mit dem großen Kopf. Der Anblick ist unästhetisch. Und man sieht zuweilen einen kleinen Mann mit einem großen Geist, der uns Ehrfurcht einflößt. Dem scheint das von der Natur gegebene Maß zu einem Geschenk geworden. Klein wird ihm zu der Lockung, ein bescheidenes Format, bescheidene Motive zu wählen und in dem Geringen das Große, in dem Schlichten das Märchen zu sehen. Er entdeckt es in dem ihm gewohnten Kreise, wo die Seinen behaglich bei der Lampe zusammensitzen und er, ohne daran zu denken, dichterische Stimmungen erlebt. Er entdeckt es in

der Haltung der schlummernden Schwester, die eine improvisierte Studie geben sollte und die unversehens zu einem rührenden Symbol der Weiblichkeit führt. Oder in dem beschienenen Gesicht derselben Schwester, die diesmal mit der Kerze in der Hand an der Tür lehnt. Auch da hat ihn offenbar nur der Lichteffekt gereizt, und er hat etwas studieren, analysieren wollen. Unversehens ist der Bruder zu dem Maler dazugekommen, der für das Objekt des Studiums auch noch andere Interessen, eine zärtliche Geschwisterliebe, übrig hat. Dies Zusammentreffen macht das kleine Bild der Münchener Pinakothek zu einem vollkommenen Meisterwerke. Wir glauben in solchen, meist zur Kurzweil unternommenen Szenen ein Spiel von der Art Corots, eine Corothafte Träumerei wahrzunehmen. Die Idylle kommt noch spontaner als bei Corot zustande, ohne die Hilfen des märchenschwangeren Waldschattens, ohne Nymphen, ohne Antike und bezwingt uns deshalb vielleicht noch stärker. Er entdeckt das Märchen in der Potsdamer Eisenbahn, die gewaltig qualmt und pufft und in der weiten Landschaft wie ein sonderbares Spielzeug erscheint. Er entdeckt es in einem menschenleeren Zimmer, das ihm lange vertraut ist, wo der Luftzug eine Gardine bewegt und die Sonne die bescheidene Farbe der Möbel und Wände erhellt. Er entdeckt es von seinem Fenster aus in dem Blick auf die Arbeiter, die drüben im Schatten unter hohen Bäumen Rast halten und zu saftigen Farben werden. Klein heißt für diesen Dichter zart und intim und empfindsam. Er ist der Nachfolger jener stillen Sehnsüchtigen wie Blechen, die sich von der tönenden Phrase der Romfahrer zurückhielten, der Nazarener wie Friedrich, die im Lande blieben und aus der eigenen schmalen Brust zarte Lieder gewannen, jener herzhaften Intimen wie Schadow und Krüger, die ihr Bürgertum wie ein Wappenschild tragen. Aus Kleinem entwickelt er sich langsam wie eine Pflanze, die im Schatten wächst. Constable gibt dem Maler im rechten Augenblick die rechte Nahrung, wie vorher Friedrich der Große dem Erzähler die rechte Begeisterung entzündete. Dieser Organismus, der stets sein Maß im Auge behält, vermag auch mit manchen großen Dingen, die draußen vorgehen, fertig zu werden. Die Aufbahrung der Märzgefallenen von 1848 ist erlebte Geschichte. Die großen Gruppen von zeitgenössischen Bildnissen, die Krüger in seinen Paraden anbrachte, werden zu bewegten Massen des Bildes, ohne die Sachlichkeit einzubüßen. Kein Beschreiber malt Dinge ab. Ein kluger und beweglicher Künstler rettet verstohlen den Impuls, der die Menge bewegt, in seinen flaggenhaften Rhythmus der Farben. Das geschieht auf einfache Art. Berliner Biedermeierei verbindet sich mit dem Temperament des Constable, der das Waterloo-Fest malte. So wird eine Darstellung der Geschichte angebahnt, an die selbst der David des Krönungsbildes nicht heranreicht.

Dieser Menzel besaß unbegrenzte Möglichkeiten. Der Maler der Familienbilder, des Balkonzimmers, des Palaisgartens usw. vermag in Paris seine Eigenheit zu erweitern. Mit dem Théâtre Gymnase entsteht das unentbehrliche Gegenstück zu dem Drama Daumiers; vollendete Prosa neben vollendeten Versen. Mit solchen Bildern konnte um die Mitte des Jahrhunderts eine Malerei in Deutschland beginnen, die nicht die gleichen, aber gleich gültige Perspektiven wie die Generation der Corot und Daumier besaß. Der kleine Mann versprach jenen Realismus, aus dem das Klassische hervorgeht.

Er wird von dem Zwerg überwunden. Der rächt sich, weil sein Gesicht zufällig dem Tisch näher ist als das des Nebenmanns, mit einem Universalismus aus der Froschperspektive. Er sieht Füße, Hände und das ganze Leben, wie das einem Menschen, der unter dem Tisch bei den Füßen und Händen lebt, erscheint. Was die Leute oberhalb des Tisches machen, reden, denken, empfinden, geht ihn nichts an. Er profitiert von seiner Situation. Erstaunliche Fragmente entspringen der unermüdlichen Hand; Begebenheiten aller möglichen Art, Tatsachen der Menschenwelt und Tierwelt, der Geographie und Geschichte; Geschichten aus allen Gegenden, die zufällig der nie gesättigte Blick trifft; Dinge, die Fragmente bleiben und bleiben müssen, selbst wenn sie mit allem dinglichen Zubehör gegeben werden. Haargenau kommt das Endliche auf die Leinwand, und noch viel genauer, das fühlen wir als einzige Sehnsucht des Gestalters, möchte er das Ungestaltete geben. Er tastet nicht wie der einem Corot verwandte Spieler, der träumend flüsterte: so erscheint es mir. Er möchte das objektive: so ist es. Diese Tendenz stößt uns zurück, trotzdem er sie nicht befolgt. Sie würde uns abstoßen, auch wenn der Virtuose noch glänzendere Mittel besäße, auch wenn sie noch viel tiefer unter den malerischen Werten versteckt wäre. Dinge, die er als Fragmente gemeint hat, sind oft vollständigere Werke als die für vollendet geltenden Gemälde, weil sie unserer Phantasie irgend etwas übrig lassen, wäre es auch nur der Rumpf zu einem Kopf oder der Arm zu der Hand. Freilich sind auch gerade manche Fragmente unerträgliche Zeugnisse für das exzentrische Trachten des Malers. Es gibt Kunstfreunde, die sich mit dem Hinweis auf das „Malerische" über das Ungeistige solcher Dinge zu trösten wissen.

Menzel ist die Reaktion auf die Romantik der Cornelius und Kaulbach und er muß eine Reaktion noch schlimmerer Art hervorrufen. Er malt das Zeitgenössische, nicht etwa aus Sehnsucht nach einer Gemeinsamkeit der Gegenwart, nach einem Glauben, sondern aus ungezügeltem Appetit und aus Unglauben, weil für ihn nur das existiert, das er mit den Händen fassen kann. Ein Lachen antwortet dem alter

ego, wenn der ihm von Spiel und dergleichen faselt. Das Deutschland der Träumer und Dichter hat lange genug empfunden und gespielt und ist dabei unter den Tisch geraten. Arbeiten mit eisernem Fleiß, das Stück von hier bis da und, wenn das fertig ist, das andere ebenso, sachlich, ohne nach rechts oder links zu blicken, wird die Losung. Häufen! Nicht aus dem Kleinen, sondern aus der Masse des Errafften wird die Größe gewonnen. So macht es das ganze neue Regime. So kommt es zu Macht und Ansehen. So kommt auch Menzel zum Gleichen. Da die Malerei nicht schnell genug geht, wird der Pinsel durch den Bleistift, den man immer bei sich hat, ersetzt. Es entsteht die ungeheure Industrie des Zeichners.

Niemand kann behaupten, dies sei keine Kunst. Kunst kommt von Können, sagt man, und dies alles ist besser gekonnt als irgend etwas, das je von Malerhänden gemacht wurde. Niemand kann behaupten, irgendeine der tausend und abertausend Zeichnungen sei nicht originell und habe nicht mit der Art großer Kunstwerke wesentliche Eigenschaften gemein. Dafür gibt der Bleistift zu sicher eine neue, immer nur mit dem Namen Menzels zu bezeichnende Materie, macht zu vollendet aus der Natur ein Ornament auf dem Papier, reizt zu verführerisch das Auge mit dem krausen Spiel zwischen Licht und Schatten. Es fehlen nie die Möglichkeiten des Kunstwerks. Der Mangel liegt vielmehr an dem geringen Grad der Realisierung. Wir ahnen die Welt in Menzel, aber gelangen nicht in sie hinein. Seine Nüchternheit oder sein Fleiß — oder ist es sein Unfleiß? — treibt die Welle der Empfindung auf unwirtliche Gestade, wo es Details gibt, keine Handlung, und schreckt uns, wo die Welle zum Meer werden müßte, mit einer kalten Beobachtung, einem gut gezeichneten Dinge, zurück. Der Schöpfungsprozeß hält, ähnlich wie bei Turner, auf halbem Wege an. Daß Menzel die Fortsetzung vermöchte, ist unzweifelhaft. Er würde uns nicht immer wieder anziehen, wenn wir nicht in jedem Blatt diese Möglichkeiten ahnten. Der Bleistift, die begnadete Hand, überlistete den Beobachter und vollbrachte noch ein leises barockhaftes Spiel, als der Künstler längst zu dem sachlichen Registrator belangloser Zustände geworden war.

Menzel, der Menzel, der nach Abzug vereinzelter Oasen in der Wüste seiner Betriebsamkeit übrigbleibt, ist der vollendete Typus des Künstlers ohne Kunst, des Organs ohne Organismus, des Lebenden ohne Erlebnis. Das Problem (ich deute hier nur an, was ich in einem Buch ausführlich dargelegt habe[1]), ergreift uns tiefer als das vieler anderen Irrfahrer, weil es unpathetisch ist. Wir sind gewohnt, in Schreibern, die sich darauf beschränken, glänzende Worte hervorzubringen, ohne etwas zu sagen, leicht den faulen Punkt zu finden, wo die Leere, die flaue Romantik, die hohle Pose

[1]) Der junge Menzel, ein Problem der Kunst-Ökonomie Deutschlands (R. Piper & Co, München).

aufgedeckt werden können. Menzel trägt keine Maske. Er ist was er scheint. Nie hat ihn je eine Phrase verlockt, noch hat er sich zu Phrasen hergegeben. An der faulen Stelle sitzt bei ihm die Sachlichkeit und das strenge Reglement. Er hat sein Zeichnen einmal „Exerzieren" genannt und damit mehr als einen Witz ausgesprochen. Der Soldat übt, auch wenn er nicht ins Feld geschickt wird. So hat es auch Menzel gemacht. Er trug schwer daran, wenn die Menge der Exerzitien einen Rückschluß auf die Anstrengung erlaubt; leicht, weil er offenbar den Dienst liebgewann. Er schaffte, wie Chodowiecki einmal von sich selbst sagte, „wie ein Galeerensklave, aber wie ein solcher, der sein Ruder mit Lust bewegt". Das einzige, was bei dem des Zwecks verlustigen Reglement zu kurz kam, war das Genie. Menzels Siege kamen im Gegensatz zu dem Geiste seiner Dressur zustande. Wie viele Schlachten der Exerzitien wegen ungeschlagen blieben, ist unberechenbar.

Der gemarterte Genius rächt sich. Der Mann, dem das Glück beschieden war, ein Jahrhundert mitzuerleben, das ein unerhörtes Ringen aller Kräfte war, von einem Platz aus, wo das Ringen am gewaltigsten erscheinen mußte, lief der Zeit nach und übte sich im Zeichnen. Die Zeit rächte sich. Sie gewann aus diesem Exempel das Recht, die Kunst zu verachten und ihr die Teilnahme an der Erhöhung des völkischen Geistes zu verwehren.

Seit Menzel und Courbet gibt es den vielgedeuteten, schon von diesen beiden ganz verschieden verstandenen, Kunstbegriff des Zeitgenössischen. Er zieht heroische Kämpfer an und kleine Leute, bringt Segen und Verluste je nach der Deutung. Der Künstler Delacroix, der das Schöne aus seinem, der Zeit entrückten, Traum gewinnt und trotzdem kraft seines strahlenden, seherischen Geistes die Gegenwart behält, und auf der anderen Seite der phänomenale Könner mit dem seltenen Auge, den die Aktualität um die Kunst bringt, das sind die beiden Pole, zwischen denen sich die Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts bewegt.

COURBETS NACHFOLGER

Menzel und Courbet zeigen den Riß durch die Welt wie eine klaffende Wunde. Ihre Demokratisierung der Kunst ist ein unzureichendes Pflaster. Der Demokrat in Courbet macht billige Späße, die weder etwas mit dem schöpferischen Geist der demokratischen Zeit, noch mit der Kunst zu tun haben. Nicht einmal mit der Kunst Courbets. Man durchschaut nicht leicht die Kompliziertheit dieses Gebildes. Altes und Neues liegt unvermittelt nebeneinander. Das Schöpferische sprengt die Komposition, die es binden möchte, und der Künstler steht ihm wie einem Unbekannten gegenüber. Wir erst konstruieren uns die Weltanschauung, die er haben müßte. Er gehört zu der Materie, die er gestaltet. Sobald er der Natur, die seinen Händen entquillt, einer unerhört wirksamen Natur, die Richtung zuweisen will, die ihm die Deutung ermöglicht, gerät der Gewaltige in Gefahr, zu einem Simson ohne Haar zu werden. Nur unbewußt ist er groß. Corot suchte noch sein Motiv. Courbet stellt sich irgendwohin und malt und kann nur so malen. Menzel hat seine Kunst wie einen modernen Füllfederhalter bei sich. Es ist kein treffenderes Symptom des Unterschieds zwischen Alt und Neu denkbar.

Das Eingeständnis dieser Unbewußtheit führt zu der Anschauung, die man Impressionismus nennen kann.

Unerschrockene Forscher haben sich die Aufgabe gestellt, den geschichtlichen Ursprung »impressionistischer« Formen zu untersuchen und haben solche Formen in allen Jahrhunderten nach Christus und vor Christus entdeckt, sogar in den Darstellungen einer prähistorischen Ära. Man würde zu ebenso erstaunlichen Zeitläuften gelangen, wenn man untersuchen wollte, wie weit das menschliche Denkvermögen zurückreicht oder unsere Gepflogenheit, uns sprechend zu äußern, und dergleichen. Der Eindruck, die Impression, kann gar nicht alt genug geschätzt werden. Adam hatte ihn, als er die Eva erblickte.

Will man nicht bei Adam und Eva, sondern bei Claude Monet anfangen, der mit einer Landschaft, die den Titel »Impression« trug, wahrscheinlich den Namen

entstehen ließ, so wird mit Impressionismus die Tendenz zu bezeichnen sein, dem Eindruck eine Stelle anzuweisen, die er vorher nicht besaß. Der Einfluß des natürlichen Objekts rückt vor das Subjekt. Die Syntax, die bisher gegolten hat, wird umgedreht. Das Natürliche, bis dahin als Mittel zum Zweck benutzt, wird Selbstzweck. Der Künstler möchte den Dichter in sich auslöschen und nicht gestalten, sondern vergleichsweise gestaltet werden. Schon Turner zeigte, was bei dieser Umkehrung herauskommt.

Impressionismus ist Auflösung. Für die Alten war der Baum das gegebene Ding, mit dem wir leben, der Stamm mit Blättern und Ästen, der auf der Erde stand. Darüber war der Himmel. Dieses Dings bedurften sie, um ihre Kunst zu üben. Es ging alles mögliche um den Baum vor. Er beschattete allerlei Menschen und Geschichten, rückte nach rechts, nach links, in den Hintergrund, bog sich im Sturm, hatte viele Gesichter, aber blieb immer Baum. Man kann ihn nicht Kulisse nennen, denn er spielte immer mit, hatte Anteil an dem spezifischen Rhythmus des Bildes, der ihn so gut wie alles andere umschlang; umschlang, nicht teilte.

Der Impressionismus war skeptischer. Er zweifelte an dem Dinge. Ihm war der Baum nicht der Stamm mit Blättern auf der Erde unter dem Himmel, sondern zuerst eine Farbe und ein Licht. Der Baum mochte auf der Erde stehen und zum Himmel aufragen, diese Einsicht lockerte sich vor der neuen Entdeckung der Licht- und Farbenbeziehungen des Baumes zur Erde und zum Himmel. Es gab für das geschärfte Auge nichts Festes zwischen Himmel und Erde. Fest war nur das Ding, wenn man es anfaßte. Wie primitiv erschien solche Vorstellung, wie grob materiell! War die Anschauung, die von den Dingen absah und sich auf Licht- und Farbwerte beschränkte, nicht geistiger als die alte?

Ein kluger Teufel versucht die Menschen mit ihrer Klugheit. Der Rationalismus hing sich ein Mäntelchen um. Man vergeistigte das Ding, indem man es in Licht und Farbe löste. Es war die Frage, ob aus der Teilung der alten Welt eine neue Welt hervorging oder nur ein neues Verfahren. Die Malerei der neuen Generation schien logische Konsequenz aller vorangegangenen Anstrengungen. War nicht Farbe und Licht das unbewußte Ziel aller künstlerischen Entwicklung? Wenn man aus den Bildern der Giotto, van Eyck, Holbein, Giorgione, Tizian, Greco, Rubens, Rembrandt, Poussin, aus den allerbesten Bildern dieser Besten immer ein gleich großes Stück ausschnitt und die Stücke verglich, sah man das Wachsen einer Materie aus Licht und Farbe, einen ganz sinnfälligen Fortschritt der Gestaltung, der für das Ding, den Begriff, einen immer loseren, dafür lebendigeren Ausdruck fand. Schon Greco malte nicht die Klinge des Degens, sondern ihr Leuchten;

Rembrandts Gesicht war ein Gefäß für Licht und Schatten; das Fleisch des Rubens ein Fluten von Farbe. Lag nicht in der Deutung dieses Flutens als Fleisch, dieses Spiels von Licht und Schatten als Gesicht, dieses Leuchtens als Klinge das ganze Geheimnis künstlerischer Wirkung? Man war versucht, aus der zur Kunst verdichteten Erfahrung eine Mnemotechnik abzuleiten.

* * *

Auch der liberale kunstsinnige Zeitgenosse durfte Courbet fragen: Wo kommst du her? Wer bist du, daß du dir erlauben darfst, anders als alle zu sein?

Der Gefragte wies auf sein Herz, in das niemand hineinsehen konnte, und auf seine geschickten Hände. Und wenn man ihm entgegnete, daß dies keine Antwort sei, daß man nichts von seinem Innern und seinem Äußern, sondern die Herkunft des Ganzen zu erfahren wünsche, wies er auf die Natur. Das glaubte man zu verstehen und fand die Antwort zutreffend oder nicht. Dem einen kam die Natur wie Courbet vor, dem anderen schien sie anders. Die Antwort war ungefähr so, als wenn einer, der ins Meer gefallen ist, sagen wollte, er gedenke sich am Wasser festzuhalten.

Courbets Nachfolger fühlten sich im Wasser. Die Einsicht in die schwankenden Voraussetzungen ihrer Existenz stählte sie. Sie malten nicht, um zu malen, sondern um sich die Welt zu suchen, um sich über ihre Zugehörigkeit zu der Welt klar zu werden. Dieser Klärungsprozeß, das Autodidaktentum der Sucher, gibt ihnen die spezifische Form. Sie wollen in die Natur hinein, um darüber hinauszukommen. Es steht dahin, wie weit sie sich über das jenseitige Ufer klar sind. Sie glauben, irgendein Ufer müsse kommen. Es gilt, sich so leicht und geschmeidig wie möglich zu machen, um es zu erreichen. Diese Gymnastik ist ihr Impressionismus, ein Mittel, nichts weniger als ein Ziel. Jeden von ihnen hat kurz oder lang der Irrtum bedroht, das Mittel zum Ziel zu machen. Weder Manet noch Renoir noch Cézanne sind in dieser Untiefe stecken geblieben. Sie sind nicht durch den Impressionismus, sondern eher trotz des Impressionismus große Meister geworden, und wenn wir ihnen, womöglich auch noch Degas, den zweideutigen Namen geben, den Monet allein mit Recht trägt — ein Name, der ursprünglich wie die Bezeichnung »Nazarener« als Spott gemeint war — tun wir es, um ihre mehr als lose Zusammengehörigkeit irgendwie zu bezeichnen und um dem einmal eingebürgerten Brauch zu folgen. In Wirklichkeit sind die drei kaum mehr Impressionisten als die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts und die Venezianer des achtzehnten. Der Impressionismus ist für sie nichts anderes als die Physiologie der Farbe und

des Lichtes für Delacroix; ein Teilungsmodus. Die Malerei, die sich dieser Teilung widerstandslos aussetzt, ist ein vom Geist verlassener Körper, den eine Säure zerfrißt. Der Wille, der sich einer solchen Schwächung aussetzt, um toten Fleisches ledig zu werden und trotzdem und erst recht Gestalt, Gedanke, Inhalt zu behalten, kann bewunderungswürdiger Geist sein.

Nicht auf Teilung kam es Manet und seinen Genossen, die neben ihm stehen, an. Sie war Mittel; um mit den Biologen zu sprechen, Mittel, um die Merkwelt zu konstituieren. Sie teilten, um neu zusammenfassen zu können, um Zeichen für ihre Art zu finden. Sie waren Dichter wie Delacroix, wie Rubens und Tizian, so gut man in unserer Zeit, mit unserer Zeit Dichter zu sein vermag. Wir sollen diese Konditionalform nie vergessen, um uns nicht zu verlieren, aber sollen den Einwand mit Superlativen spicken, denn wir haben nichts Besseres. Was ihnen fehlt, der ungeheure Abstand gegen Delacroix, das fehlt uns allen. Größer als dieser Abstand ist ihr Verdienst. Keine Generation vor ihnen hat so viel erreicht. Keine hat so viel geopfert und so reich geerntet. Sie mußten opfern. Das Patrimonium — was durften sie ihr Patrimonium nennen? — war nicht zu halten. Das Haus brannte. Ein großer Saal, vielleicht der schönste, der den Festen der Menge diente, der Sitz erhabener Erinnerungen und eben noch der Schauplatz eines königlichen Geistes mußte fallen, um den Rest zu sichern. Es blieb ein kleineres Haus, das man nicht ungebückt betritt, von durchaus bürgerlichen Formen. Der Geist, der in den Mauern wohnt, läßt uns die schlichte Proportion vergessen.

* * *

Für die Herkunft Manets und seiner Freunde galt Batignolles, eine zweifelhafte Vorstadt von Paris. Es hieß so viel wie Dalldorf oder Charenton, wo Delacroix geboren wurde, was ihm die Witzmacher nicht vergessen haben.

Fragte man Manet, wo er herkam, so antwortete er: Aus der Gegenwart. Wir sind, wie wir sein können. Wollt ihr euch erkennen, so seht uns an. — Die Menge antwortete: Wir wollen Besseres. Ihr sollt uns bessern. Wenn wir häßlich sind, sollt ihr uns schön machen. — Darauf Manet: Wir sind keine Friseure und handeln nicht mit Masken. Überdies seid ihr nicht so häßlich, wie ihr euch einbildet. Ihr seid hier und da anders als eure Vorfahren und müßt es sein, denn ihr lebt in einer anderen Zeit. Irgendwo aber habt auch ihr eure Schönheit. Hättet ihr sie nicht, würdet ihr vor Grauen übereinander herfallen. Ohne sie können Menschen nicht leben. Ihr habt sie, und wir behaupten, sie ist nicht weniger wert, als die der geschniegelten Leute in dem sogenannten großen Jahrhundert oder die der pomp-

haften Würdigen, die Poussin zu malen vergaß. Sie ist pompfrei und ohne Allongeperücken, hat ein anderes Tempo als alle vorangegangenen Schönheiten. Man muß Augen dafür haben. Sie ist diskreter und frecher, hat ihre Widersprüche, zumal für den, der sie nicht näher kennt. Wir behaupten, sie ist schöner als alles, was je da war, aus dem höchst einfachen Grunde, weil sie heute da ist, weil wir in ihr leben und fühlen und es niemanden einfallen soll, zu behaupten, wir lebten und fühlten weniger als irgendein Gesalbter von früher auf seiner Chaise percée. Setzt so einen gepuderten Zopf von früher doch einmal auf eine Lokomotive und seht, wo er bleibt. Es steht dahin, ob die Lokomotive schön ist; wir haben andere Dinge. Aber die Perücke auf der Lokomotive wäre ganz sicher ein Greuel. Es handelt sich darum, mit unserem relativen Rauch und Staub, mit unserem Straßenlärm und unseren Börsianern eine Schönheit zu bewahren. Wenn sie trotz dieser Widerstände existiert, ist sie mehr wert als die frühere Schönheit, die es leichter hatte. Und dann lieben wir auch die Widerstände, die sie uns zu Bewußtsein kommen ließen. Ihr solltet uns dankbar sein, denn wir lehren euch eure Zeit besser kennen. Wir erklären es für einen Skandal, sich in seiner Zeit gleichsam wie in einem nicht sehr fashionablen Nachtlokal zu bewegen, wo man von seinen Freunden nicht gesehen werden will. So tut ihr mit eurer Affenliebe für vergangenen Plunder. Hut ab vor allem Großen, was je war. Aber lernt auch eure eigene Größe kennen. Dafür bieten wir euch die Hand. Übrigens braucht ihr sie nicht zu nehmen. Wir malen auch ohne euch.

So geschah es. Man war durchaus nicht lernbegierig und nichts weniger als dankbar, sondern ging mit Stöcken und Regenschirmen auf die Bilder los.

Der Entrüstung, die bei weitem die Wut über Courbet übertraf, fehlten wesentliche Argumente, die gegen Courbet sprachen oder sprechen durften. Manet war nichts weniger als Demokrat und hatte nicht das geringste eines Volkstribunen. Er war von jeder Selbstüberhebung frei, witzig, geistvoll und urban, neben dem plumpen Gesellen von Ornans ein vollendeter Kavalier, geschmackvoll, mit einer unverhohlen bürgerlichen Nuance, der tobenden Öffentlichkeit, die Courbet Vergnügen bereitete, durchaus abhold, der Typ des gebildeten Parisers.

Das sah sein Publikum seinen Bildern nicht an. Es sah ihnen noch weniger an als den Gemälden Courbets, und das hat man ihm wohl am schwersten verübelt. Der Zeitgedanke, der Manet trieb, war für die Zeitgenossen unfaßbar. Das Publikum sah ihm zu wie ein Wilder, der noch nie einen europäischen Arzt gesehen hat und nun mit Gewalt einer heilsamen Operation unterworfen wird. Übrigens muß es für den besser Eingeweihten ein eigenes Vergnügen gewesen sein, Manet bei

der Arbeit zu sehen. Wenn der malende Courbet einem lärmenden Fleischer glich, erinnerte Manet in der Tat an einen jener modernen scharfsichtigen und gelassenen Operateure, die, ohne die Miene zu verziehen, Wunder verrichten. Auch er besaß die Finesse dans le doigt, und es war eine unvergleichlich höhere Finesse als die des Meisters von Ornans, dessen Hände an plumpen Gelenken saßen. Das Hirn war bei Manet intensiver beteiligt und ließ differenziertere Bewegungen entstehen. Courbet nahm zur Arbeit, was ihm in die Hand fiel, und erfand sich aus allem das dem bestimmten Zwecke angepaßte Werkzeug. Die Wirkung verschweigt nicht immer das Kunststück und läßt oft, selbst wenn sie noch so gut gelingt, im Betrachten eine Nuance von unbefriedigter grobsinnlicher Neugier zurück, die ihn sagen lassen könnte: Bitte, noch einmal! — In den nicht seltenen Fällen, wo man versucht ist, Manet einen Virtuosen zu nennen, ist das Virtuosentum die fast unvermeidliche Folge einer sublimen Gymnastik. Er hat mit Delacroix mindestens dies gemein, die selbstverständliche Kultur des Mittels. Er liebte den Pinsel wie der Fechter seine Waffe. Man könnte Manets Pinsel mit einem toledanischen Florett vergleichen. Er hat nie einen nicht kunstgerechten Stoß geführt.

Der Historiker kann weder bei Manet, noch bei Renoir und Cézanne, auch nicht bei Monet auf die Untersuchung der Beziehungen zu Courbet und Delacroix verzichten. Sie haben alle dies und jenes von den beiden. Und bei allen wiederholt sich nahezu ein und dieselbe Erkenntnis von der Unerreichbarkeit Delacroix' und der bedingten Bedeutung Courbets. Wir brauchen nicht zu fürchten, Delacroix zuviel zu geben, aber können Courbet zu wenig tun. Es scheint fast, wenn man Courbet lediglich auf diese Beziehungen hin prüft, als beschränke sich seine Rolle darauf, der Vorgänger und Anreger von Nachfolgern gewesen zu sein, die das, was ihm vorschwebte, besser erkannten und erreichten. Alle sind ihm an Kultur weit überlegen. Sie sehen ein, daß sie mit der alten Komposition und der alten Koloristik, wie sie ihnen von banalen Lehrern beigebracht werden, nicht weiter kommen können, geben sie auf und suchen sich neue, die imstande sind, die alten zu ersetzen. Courbet leugnet im Grunde die Bedeutung jeder Komposition und jeder Koloristik. Sie gilt nur so weit, als sie seinem Ungestüm keine Hemmungen auflegt. So steht er allen Begriffen gegenüber. Gegenwart ist ihm das, was er malen kann, was im allernächsten Bereich seiner Hand liegt. Auch die Nachfolger nehmen das allernächste, behalten als Modell die unberührte Natur. Nicht nur weil sie nicht anders könnten, sondern weil sie auf diesem Wege allein zu einem reinen Ausdruck ihres Schöpfertums zu gelangen hoffen. Aber wie sie das Modell benutzen und was sie von der unberührten Natur darstellen, das ist das Resultat

einer höchst planvollen Wahl. Tradition ist für Courbet das, was er brauchen kann. Er nähme es am liebsten, wie es ist, wie er es findet, und nur zufällige Notwendigkeiten, denen er sich nicht entziehen kann, formen es ganz ohne seine Absicht um. Manet achtet, fördert, erweitert die Überlieferung, auf die er sich stützt mit der Klugheit eines Landwirts, der aus dem erworbenen Gute neue Erträge gewinnen will. Renoir tut dasselbe mit dem Enthusiasmus des auf dem Erbe Geborenen und mit nicht geringerer Weisheit. Wenn Cézanne über die überlieferte Konvention hinausgeht, geschieht es mit dem Recht einer großartigen Konsequenz. Er wägt jeden Schritt mit äußerster Vorsicht. Nie läßt er sich von Willkür bestimmen. Gemeinsam ist allen Nachfolgern ein unverhältnismäßig geistigerer Aufwand, dem eine courbethafte Derbheit, nicht wie eine beschränkende menschliche Eigenschaft, sondern wie ein den Reiz vergrößerndes, künstlerisches Agens beigemischt ist oder zugrunde liegt. Trotz dieser raffinierten Steigerung aller künstlerischen Werte, trotz einer Selbstüberwindung, der keine Abstraktion zu fern ist, kommen wir ihnen menschlich näher als dem viel greifbareren Courbet. Es ist, als dienten alle Verfeinerungen nur dazu, eine reinere Form von Empfindung hervorzubringen. Das Menschliche bewegt uns stärker, obwohl es sich nicht greifen läßt. Auch das Menschliche in der Entwicklung. Courbet steht wehrlos vor seinem Dämon und läßt sich treiben. Er weiß nicht wohin. In seinen Nachfolgern ist das Unbewußte ein köstlicher Schein, der ihre Abstraktionen leichter zugänglich macht. Dahinter wacht ein sicheres Bewußtsein. Nicht nur der Werdegang der Renoir und Cézanne, auch der eines Manet verrät ganz unverkennbar den starken Willen der Persönlichkeit.

So scheint jeder gedachte, zusammenfassende Vergleich gegen Courbet für die Nachfolger zu sprechen. Er verschwindet in ihnen, etwa wie Géricault in Delacroix. Wir glauben seiner nicht zu bedürfen. Unser Empfinden findet an den anderen genug und legt ihn zu den historischen Werten.

Dann erst regt er sich. Nichts ist seltsamer als nach einer längeren Zeit das Begräbnis von Ornans und das Atelier wiederzusehen. Man ist im Innersten erschüttert. Die ungeheure Kraft wirft alle Widerstände des Denkens um. Man steht vor einem ganz neuen Menschen, bittet ihn für alle Verkleinerung um Verzeihung und — fängt von vorne an.

Derselbe Magnet, der uns über viele Widerstände hinweg in Courbets Nähe brachte, zieht uns zu seinen Nachfolgern. Keiner von ihnen hat ein Begräbnis von Ornans, ein Atelier, ein Tierstück wie das Reh im Mesdag-Museum, ein Stilleben wie den Uhu in der Nationalgalerie geschaffen. Solche Kraftsymbole fin-

den sich nicht wieder. Wir konstatieren es mit einem Seufzer und gehen weiter. Bedürfen wir der Kraftsymbole? Das Verfahren, das Courbet in der Schätzung der Überlieferung befolgte, wenden wir auf ihn selber an. Seine Kraft wird als ein ihm Gegebenes, ein Rohstoff der Natur, betrachtet, der nicht mehr gegeben ist. Wir können, sagte Manet, eine Kunst, die auf dieser Kraft beruht, nicht brauchen. Sie ist uns — so lautet die Motivierung — „zu schwarz". Das wollte sagen, zu eindeutig, zu naturhaft, zu unvergoren, zu roh. Der Verzicht war berechtigter als Courbets Utilitarismus, da er von aller Willkür freiblieb. Der Ersatz erfüllt gültigere Ansprüche. Courbets Nachfolger suchten vor allem mit dem Riß durch die Welt fertig zu werden, um die Unordnung, die der Zyklop des Naturalismus angerichtet hatte, zu überwinden. Dies sollte ohne Kompromisse geschehen. Man versuchte nicht, das von Courbet Gestürzte wieder aufzurichten, sondern ging über Courbet hinaus. Der Riß wird nicht geschlossen, sondern erweitert. Man bohrt tiefer und legt jene in Courbet zutage getretene fruchtbare Materie frei. Das heißt, man vervollständigt den mächtigen aber fragmentarischen Naturbegriff Courbets. Bei dieser Organisation tritt der Komplex von Erfahrungen in Tätigkeit, den Delacroix gesammelt hat. Die Nachfolger Courbets werden die Schüler des Meisters der Femmes d'Alger. Wenigstens die Nachfolger in Frankreich. Das Schicksal der deutschen, belgischen, holländischen Courbetschüler, von denen nur das der deutschen in den Rahmen dieses Werkes gehört, wird durch den Ausfall der Beziehung zu Delacroix bestimmt.

Es ist ein merkwürdiger Zug der Entwicklungsgeschichte. Courbet, selbst nicht frei von allen Beziehungen zu Delacroix, wird allmählich zu dem entgegengesetzten Pol. Er bringt die Natur sans phrase, Delacroix gilt als der Dichter sans phrase. Die physiologischen Ergebnisse der Marokkoreise vermögen nichts gegen das Prestige des Romantikers. Nur diesen sieht die Generation der sechziger Jahre vor sich, den Maler der Dantebarke, der Ophelia, der Medea, des Götz von Berlichingen, den Maler der Dramen und Romane. Einmütig bekennen sie sich zu der konkreten Natur, der sichtbaren Wirklichkeit Courbets, denn es ist nicht die Zeit für Könige. Courbet wird der Führer. Delacroix' Universalismus gilt nach dem Worte des jungen Manet, der noch den alten Meister besucht, für „eisige Doktrin". Aber man vermag nur die ersten Schritte unter dem ziellosen Führer zu gehen. Der heimliche König tritt in seine Rechte. Courbet zeigt den Nachfolgern nur die Stelle, wo gebohrt werden muß. (Die hätten sie nie von Delacroix erfahren. Dem Weisen sind Gegenwart und Vergangenes eins.) Die eigentliche Arbeit der Generation, den Drang nach Erlösung, den Ausbau der fragmentarischen Phrase von der

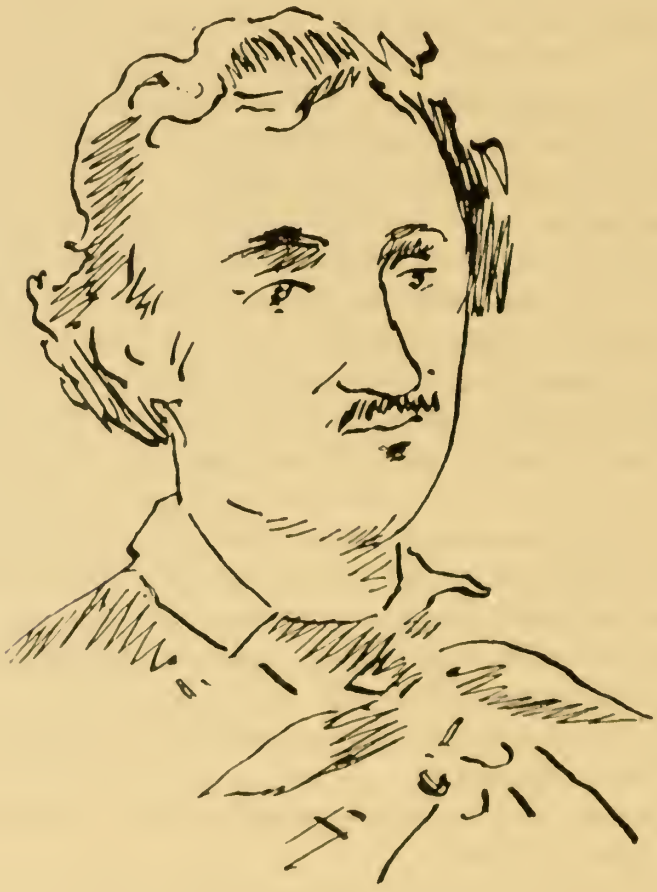
neuen Natur leitet Delacroix. Er befreit sie von dem unzureichenden Schwarz. Mit der Palette des sogenannten Romantikers nimmt man, so weit es angeht, seine ganze Physiologie der Farbe und des Lichts. Warum sollte es nicht angehen, sobald eine neue Seele das Instrument der alten meistert, sobald eine neue gültige Gleichung entsteht? Nur dem vom Instrument Geblendeten wird es furchtbar. Das schreckt keinen Manet, keinen Cézanne, keinen Renoir. Sie haben Widerstände genug. Jeder von ihnen besitzt zähe Materie in Fülle, die, zum Fließen gebracht, unendliches Gelände zu befruchten vermag. Es beginnt ein universelles Leuchten. Je grauer draußen der Alltag wird, um so heller lacht die Lust der neuerstandenen Jünger Delacroix'. Die Strahlen, die einst den prunkenden Harem von Algier, kämpfende Löwen und gepanzerte Kreuzritter vergoldeten, werden auf schlichte Mädchen und Frauen, auf das Pariser Straßengewühl, auf Zylinderhüte und graue Hosen geleitet, und sie beleben die Seine und ihre Ufer. Das geschwärzte Arkadien wird in Sonne getaucht. Es ist, als erhielten alle Dinge neue Gesichter und neuen Inhalt. Ein Hauch von Delacroix dringt mit seiner Physiologie in die neue Kunst und kräuselt die drohende Sachlichkeit der rastlosen Eroberer, erhebt das Sehen geschärfter Augen zur intuitiven Gabe des Sehers: Renoir und Cézanne. Ob diese Meister Dinge, die sie im Traume gesehen haben, darstellen, ob ihr Auge sich nur an dem Sichtbaren entzündet: niemand weiß es, niemand will es wissen. Sie haben sie erlebt und das Erlebnis ist funkelnde Vision geworden. Wir können uns vielleicht dieses oder jenes ihrer Werke vollendeter denken, nicht das Werk der Werke, nicht das Ideal. Wollte man das strengste Maß an sie legen, so könnte man sagen, sie ständen so zu Delacroix wie der Menzel, der die Schwester malte, zu Corot, wie der Meister des Théâtre Gymnase zu Daumier. Nur haben sie dieses Verhältnis vollkommen organisiert. Ihre Prosa wird von keinem falschen Laut, von keiner Aktualität getrübt, ist reinste Dichtung. Sie haben Vorstellungen geschaffen, die uns so geläufig sind (und doch nie erschöpft werden) wie das Fleisch des Rubens oder die Atmosphäre Rembrandts.

So entsteht noch einmal auf einer schwankenden Basis ein ideales Gleichgewicht der inneren und äußeren Welt.

Die Zeit geht weiter, das heißt, sie geht in anderen anders aus. Aus der Sehnsucht nach Licht wird der schlecht beherrschte Taumel der Lichtberückten. Man möchte mit vibrierendem Lichte alles umfangen, möchte alles Sein und Empfinden auf die Physiologie der Farbe zurückführen. Geht es an? Ist die Flüchtigkeit tanzender Lichter Medium genug für Geist und Gebärde? Claude Monet, dem längst der Geist Corots entwich und der, obwohl Genosse Manets, wie eine Generation

nach Manet erscheint, versucht es. Andere folgen ihm. Sie nennen sich immer noch Enkel Delacroix', bewahren immer noch einen letzten Reflex seines Glanzes wie ein heiliges Gift.

Aus der Synthese des Meisters, der uns die Welt von neuem schenkte, wird die Analyse gewonnen, die sie von neuem zerstört.



MANET

Manet ist von Courbet am wenigsten berührt und wird bald sein Gegner. Und er kommt zu Delacroix nur auf einem Umwege, den Couture, sein Lehrer nicht abkürzte.

Der schaffende Künstler ist ein anderer, als der, der geschaffen hat. In dem Leben des ersten spielen ganz andere Persönlichkeiten und Begebenheiten, als in der Existenz des zweiten. Jeder Schaffende unserer Zeit hat einen Couture, von dem er lernen möchte und gegen den er kämpfen muß, um zu einem Meister zu gelangen, der ihn belehrt. Der Umweg blieb den Alten erspart. Es ist einer der unzähligen Umwege jedes zeitgenössischen Werdegangs. Schon im Schüleratelier tritt Manet mit Energie für sich selbst ein, nicht ohne den Lehrer zu erbosen, und stellt der Routine des eingewickelten Akademikers die Nacktheit seines Instinkts gegenüber. Er mißtraut dem fragwürdigen Latein der Rezepte und hat viele Fragen. Warum muß das so sein! Warum nicht anders? Er möchte Zusammenhänge wissen, Erklärungen, Beweise. Vor der Blague des witzigen Burschen, der sein Paris in den Fingerspitzen hat, hält keine flaue Phrase. Warum nur unbekleidete Modelle? Warum haben die Maler Hosen an, wenn die Modelle nackt dastehen? Warum stehen Modelle wie Wachsfiguren? Warum bewegen sie sich nicht, wie sich schließlich alles bewegt, selbst der Bauch des Propheten? Warum der Faltenwurf und die Pose? Ist das etwa schön? Es ist durchaus nicht schön, in einem halbdunklen Atelier zu sitzen. Es riecht unangenehm, außerdem langweilt man sich zum Sterben. Auch die Doktrinen des Herrn Couture sind zum Sterben. Am richtigsten wäre es, den ganzen Hokuspokus aufzugeben und draußen auf der Straße zu malen. Manet sehnt sich ins Freie.

Couture ist Vergangenheit, Manet ist Gegenwart. Das ergibt sich aus jeder Redensart und jeder Episode, die Proust, Manets Jugendgenosse, aufgehoben hat. Aber es bedeutet nicht das Wesentliche. Couture ist selbstverständlich zu wenig Natur. Das wäre er immer, auch wenn ein Delacroix in ihm steckte, weil er immer nur

Vergangenheit sein kann. Man geht nicht in ein Schüleratelier, um Natur zu genießen. Die hat man. Couture ist vor allem zu wenig irgend etwas gegen die Natur. Er redet Phrasen, malt Phrasen. Modellposen und braune Haare sind keine genügenden Widerstände. Couture ist ohnmächtig vor der Wirklichkeit wie vor seinem Schüler. Er ist zu wenig Kunst.

In der alten Zeit mag sich jeder Schüler, der etwas zu sagen hatte, gefragt haben: wie werde ich die Kunst los, um zu mir selbst zu gelangen? Manet fragt sich: wo bekomme ich Kunst her, um mich zu kleiden? Courbet beginnt als Romantiker und ist sentimental. Manet haßt die Phrase. Hier ist Leben. Es drängt und stürmt, will an uns vorüberlaufen. Wir müssen mitten hinein. Aber man muß stehen können im Gedränge. Manet fehlt jede Spur von Sentimentalität, aber er hat eine Romantik. Er beginnt das bei Couture Vermißte zu suchen. Der Scharfäugige macht Entdeckungen im Louvre, immer mit einem Blick auf das Straßengedränge. Er reist, geht nach Holland, nach Deutschland, kommt nach Wien und ist nach Ingres der erste Revolutionär, der es nicht unter seiner Würde und unter seinem Mut hält, Italien zu besuchen. Ein Touristenbesuch. Man hat Eisenbahnen. Manet reist durch Italien wie Constantin Guys, sein diminutiver Vorgänger, seine Fahrten machte. Ein Skizzenbuch, das der flüchtige Griffel füllt, ersetzt „die italienische Periode". Florenz, Rom, Venedig werden durchblickt, Rom am schnellsten. Je größer die Eindrücke sein könnten, desto schneller wird das Tempo. Aus erhabenen Göttinnen, aus der steilen Grazie hoher Florentinerinnen, aus Putten und Madonnen und frommen Mönchsgesichtern saugt der Schmetterling seinen Honig. In der Gondel und hinter dem Cocchiere, zwischen Hotelärger und der Empörung über die geringe Vertrautheit der Italiener mit der Sprache des Boulevard, aus dem Lächeln schwarzäugiger Mädchen und der Bläue des Himmels entsteht eine schimmernde Vorstellung: Tizian. Er kopiert nach der Heimkehr vor Madonnen der Venezianer seine Sehnsucht. Sie scheint den vergilbten Bildern die Farbe zurückzugeben.

Farbe ist das Ziel seines Empfindens; ein Farbiges, dem gelingen könnte, das zuckende Leben, das er in sich und um sich fühlt, das nach Gestaltung verlangt, zu sammeln. Die Linie reicht dazu nicht aus. Er hat in Italien alle Linien der alten Welt gesehen. Keine von ihnen ist heute brauchbar. Alles das ist schön und gut, aber erledigt, und was die moderne Welt an Linearem hervorbringt, kann immer nur hart und gebrochen, kahl und nüchtern sein. Eisenbahnschienen lassen sich nicht kräuseln. Wohl hat er einen Anschluß an den Schwung der großen Italiener gesucht. Er zerlegte die prangende Kurve, die seinem Gefühl des Wirklichen widersprach, in geradlinige Stücke und verhüllte das Entstellende mit deckender Farbe.

Es war ein Umweg. Es konnte ein Kompromiß werden. Draußen stürmt und drängt das Leben wie ein empörtes Meer. Es läßt sich nicht mit Kompromissen bändigen. Er will nicht malen, um zu spielen, will leben, erleben, um gestalten zu können.

Da bietet der Zufall der Weltstadt einen natürlichen Umweg. Was der ruhelose Reisende in keinem Museum, in keiner Kirche, in keinem Palaste fand, das wird ihm in einem Pariser Café chantant. Er sieht spanische Sänger und Tänzer. An ihnen entzündet sich seine Romantik. Die Truppe des Don Camprubi und der schönen Lola von Valence wird für ihn das, was einem Delacroix Dante und Virgil waren, der Traum, aus dem man die geheime Waffe gewinnt, um die Wirklichkeit zu überwinden. Prangende Rot, Schwarz, Gelb, leuchtender Purpur, in den Blau und Orange gewirkt sind, kräftige Farben, die das ausgleichende System der Gegenwart in dem Kleide der Zeit immer mehr unterdrückt, regen sich auf tanzenden Menschen. Der Tanz, dieser spanische Tanz, den der Pariser auf seiner Oper mit ihren mechanisierten Balletteusen nicht kennt, zieht das verborgene Farbige der Bewegung aus den Gründen der Rasse an die Oberfläche. Auch dieses Farbige, hier von exotischen Menschen dargeboten, die dem beweglichen Franzosen nicht fremd, beinahe stammverwandt erscheinen, existiert überall in dezimierten Massen. Auch dieses farbige Element wird von der nivellierenden Gegenwart bedroht.

Manet steht vor einer neuen Welt und macht sich augenblicks zu ihrem Verkünder. Er malt die erstaunliche Reihe seiner spanischen Motive, seine ersten Meisterwerke. Die meisten stecken heute in amerikanischen Sammlungen.

Der Ursprung ist fast lächerlich klein: ein Pariser Nachtlokal mit Tänzern und Sängern. Der Spott des Akademikers kann sich nichts Besseres wünschen. Aber wenn ein Vorwurf zu machen wäre, könnte er nicht den Künstler treffen, sondern die Zeit, die den Maler zwingt, an solchem Ort das Farbige, die Natur, alles, was ihm sonst versagt wird, zu suchen.

Der Ort erweitert sich ein wenig. Der Maler, der sich abends mit Astruc, Baudelaire und Théophile Gautier an dem Fandango berauscht, bewundert am Tage in einem nicht weniger versteckten Winkel von Paris die japanischen Buntdrucke. Er hat in dem kleinen Laden, wo sie verkauft werden, den alten Rousseau aus Barbizon getroffen, eine in diesem Milieu fast unwahrscheinliche Gestalt. Der starrt mit verzückten Blicken auf dieselben Blätter und hofft von ihnen Befreiung. Ein wehmütiger Neid mag den jungen Kollegen gemessen haben, der ihm höflich Platz macht. Auch Whistler kennt den Laden. Die Goncourts kommen hin. Es ist eine kleine Gemeinde.

Die Japaner helfen Manet wie jedem Künstler seiner Generation. Ihr eigent-

liches exotisches Element, dem Whistler ohne Widerstand zum Opfer wurde, lockte ihn so wenig wie die Kalligraphie der Florentiner. Aber er erkennt an ihren farbigen Flächen die Möglichkeit einer flächigen Gestaltung, mit der er zunächst seinen Spaniern gerecht zu werden vermag. Sie helfen ihn in das Spanien seines Traumes. Er findet, daß Fleisch nicht grau oder braun wie bei Couture, sondern weiß ist und leuchtet, zumal wenn sich Dunkles daneben findet. Es ist nichts weniger als eine objektive Wahrheit, sondern ein Symbol. Aus den Kontrasten der starken Farben gegen das Weiß, aus dem Kampf des Flächigen gegen die Vielheit der Details gewinnt er die plastischen Zeichen seiner Erregung und — fabelhafte Reize.

Der Buveur d'absinthe ist der zaghafte Anfang. Die Farbe löst noch nicht den Körper von der Wand. Der große Umriß ist mehr Schatten als Körper. Neben den unmittelbar vorhergehenden couturehaften Genrebildern von der Art des Enfant aux Cerises scheint eine Verdunkelung einzutreten, als ob Manet alles nicht Gefühlte habe weglöschen wollen. Das Spanische ist ein Mantel, der nicht nur den Trinker, sondern das ganze Bild verhüllt. Der Chanteur espagnol platzt sozusagen in diesen Schatten hinein; ein lebendes Bild, vor dem man soeben mit einem Ruck den Vorhang weggerissen hat. Der Junge mit dem Hund, l'Enfant au Chien, hat nie eine Umhüllung gekannt. Der Blick zittert bei der ersten Berührung mit dieser strotzenden Vitalität. Die Berufung auf das Spanische oder auf den Ausschnitt der Japaner ist billige Ausflucht. Als die Römer das Papstbildnis des Velasquez erblickten, riefen sie, wie Justi berichtet: Pare sporcato così a caso! „Mit nichts ist es gemacht, und da steht es!" Der Ausruf wird uns heute in der Galerie Doria nicht mehr auf die Lippen kommen. Es entgeht uns, wie man die Pracht der Routine dieses Velasquez, das gleißende Ornat und das berückend Dämonische dieses Innocenz »nichts« nennen konnte, und wir möchten das Wort lieber auf jenen Knaben Manets mit dem Hund anwenden, bis uns wieder eine Generation der Übertreibung beschuldigt.

Denn immerhin arrangiert auch dieser Moderne, den nichts als die Sehnsucht nach seiner Zeit treibt, sein Objekt. Er malt Spanier, und wenn er keine Spanier zur Hand hat, steckt er seine Freunde, seinen Bruder, seine Modelle in die Kostüme des Landes. Man kann nicht sagen, sie seien dadurch zu echten Parisern geworden, aber zu Menschen. Ihr Menschentum strotzt von Farbe, das heißt von Realität. Unter den Wadenstrümpfen spielen die Muskeln, der schillernde Bolero bedeckt elastisches Fleisch. Der Chanteur espagnol singt mit dem ganzen Körper. Jeder Finger, jede Hosenfalte und der spanische Schnürschuh singen mit, und das Ganze bricht wie ein stürmischer Schrei aus dem Dunkel heraus. Manet kostümierte seine

Leute, um ihnen Leben zu geben, um sich selbst, seine Vision entkleiden zu können. Übrigens war er nicht unbedingt darauf angewiesen. Das Doppelporträt der Eltern von 1860 ist in des Wortes weitester Bedeutung ein Elternbild, sachlich wie die Leute des Begräbnis von Ornans, von einer noch tiefer dringenden, tiefer eingekerbten Bürgerlichkeit. An der fast finsteren Würde scheinen nordische Primitive beteiligt.

In der Musique aux Tuileries von 1862 entsteht das getreuste Abbild des Paris jener Tage, das wir besitzen. Immmer behält die Menschlichkeit eine mehr oder weniger deutliche spanische Allüre. Diese verschwindet erst um die Mitte der Siebziger Jahre bis auf kaum merkbare Reste.

Schon Delacroix und Daumier haben das Spanische gestreift, auch Chassériau. Courbet teilt sich zwischen Spanien und Holland; Manet steht ganz auf der spanischen Seite. Constantin Guys, der Blake des Impressionismus, entnimmt derselben Breite die Atmosphäre seiner Visionen. Bazille hat spanische Züge, selbst Renoir in einem seiner schönsten Frühwerke, dem Knaben mit der Katze. Cézannes seherische Augen blickten oft über die Pyrenäen. Der Generation von 1860 scheint Spanien das geworden, was der von 1830 Holland und der von 1800 Rom war. Dann tritt Japan hinzu. Es folgen alle möglichen anderen exotischen Einflüsse. Je enger der Kunst im eigenen Lande der Raum wird, desto weiter wird der Kreis, dem sie ihre Befruchtung entnimmt. Aus der einen uralten Straße, auf der einst der Künstler, der mit der Heimat nicht genug hatte, in die Fremde zog — sie war oft schon lang genug, um ihn zu entfremden — werden viele, und um so größer wird die Mühe, den Zweck zu finden, der den Reisenden wieder nach Hause führt. Manet findet zurück. Es ist ihm nicht wohl, wenn er nicht das Holzpflaster des Boulevard unter seinen Schuhen fühlt. Er hängt an der Heimat, wenigstens an dem Café Tortoni. Er fühlt mindestens die Verantwortung, die der Geschmack in der Lebensführung jedem Angehörigen seines geistreichen Kreises vorschreibt. Es ist nicht die Welt, aber ein Kreis von Welt; für den Heimatlosen von heute ein Begriff von märchenhafter Fülle.

Der Entwicklungsgang Manets hat zwei Abschnitte. Der erste ist die Hispanisierung. Sie reicht bis zu dem Moment, wo der Maler sich dem Pleinärismus ergibt. Dann beginnt die Entziehung des Spanischen. Sie füllt den zweiten Abschnitt.

Die Hispanisierung beginnt mit rein ethnographischen Dingen und bereichert sich mit vielen traditionellen Werten rein künstlerischer Art. Nicht nur Japan tritt dazu, vor allem Europa, unter anderern auch die spanische Kunst. Sie legitimiert den Pariser Traum, naturalisiert ihn bis zum gewissen Grade, aber tritt erst zu dem längst gereiften Meister. Manet hat, bevor er nach Spanien kam, nur wenige spanische

Bilder gesehen, von denen schwerlich ein bestimmender Einfluß herkam. Er übernimmt die kurze Reise nach Vollendung einer großen Reihe von spanischen Gemälden. Vorher rekapituliert er ein anderes mindestens ebenso wichtiges Erlebnis. Unter dem Schutze seines geträumten Bolero wiederholt er in Gedanken die Schülerfahrt nach Italien und malt das Déjeuner sur l'herbe und die Olympia.

Den beiden Hauptwerken der Jugend liegen italienische Formen zugrunde; dem einen, wie Pauli nachgewiesen hat, Raffael, dem anderen Tizian; das heißt, sie liegen nebst vielen anderen Formen auf dem Grund der Werke, und geübte Augen vermögen sie zu entdecken. Wie weit sie die Werke wirklich begründeten, steht dahin. Ein Zufall könnte die Gestalten des Déjeuner so angeordnet haben, wie die Flußgötter auf dem Paris-Urteil Raffaels. Jeder von uns hat schon oft so im Walde gesessen, und diese Einsicht sichert unser Vertrauen zu Manet ungleich stärker als die Beziehung zu den Flußgöttern. Im Freien, unter Bäumen lagern zwei Freunde und ein Mädchen und plaudern miteinander. Der eine spricht, die anderen träumen. Es geschieht gar nichts Besonderes, nur ist das Mädchen nackt. Es fällt nicht auf, weil das Gespräch und das Sinnen der Zuhörer darüber hinweggeht. Man bedürfte nicht einmal des zweiten Mädchens, das im Hintergrunde dem Bade entsteigt, um die Situation natürlich zu finden. Sie ist ernst und einfach und nicht anders zu wünschen. Gerade das, was man am wenigsten von dem Motiv erwartet, gibt es in überströmendem Maße: Würde. Eine herbe, ganz männliche, ganz geistige Würde, die gerade aus den Elementen, die ihr anscheinend entgegenstreben, ihre Schönheit gewinnt. Man empfindet das Rätselhafte, Widerspruchsvolle dieser Wirkung stets aufs neue, auch wenn man das Bild wie einen intimen Freund zu kennen glaubt. Ein Picknick irgendwo im Walde, improvisiert wie alle unsere Feste, wird ein ergreifendes Symbol. Zwei Männer aus der nahen Stadt, ein nacktes Mädchen, nichts weiter; alles, was sonst noch auf dem Bilde ist, ist zuviel. Und dieses Nichts von Legende ist gebietend. Wir dämpfen den Schritt, halten uns voll Pietät von ferne, sprechen nicht. Als wäre das Idyll eine Heiligenlegende.

Eine Idylle. Es gab bis dahin keine von dieser improvisierten Art, keine mit so eckigen Gliedern und so schroffen Kontrasten. Wir möchten tänzeln vor Watteau und seinen Trabanten und spitzen die Lippen, wenn Correggios Fließen beginnt. Raffael verwandelt Körper in Harmonien, Poussins Idyllen sind die Träume der Götter, und eine der schönsten von Tizian hat Manet kopiert wie man eine Geliebte besingt[1]). Lieben, Tanz, Gesang, Berücken waren die Funktionen der Idylle.

[1]) Jupiter und Antiope. Diese und andere Kopien, siehe in meinem Manet (R. Piper & Co., München 1912).

Nur jene herbe, ganz männliche, ganz geistige Würde, jenes dem Rausch entrückte Dasein gehörte nicht dazu. Manets Idyll ist unser. Keiner seiner Züge wäre in einer anderen Zeit denkbar, am wenigsten der Einfall, es zu malen. Es ist neben dem anderen nüchtern und kalt und aus unvergleichlich heißerer Hingabe geboren. Die Erregung, die das alte Idyll in anmutigen Formen löst, scheint hier im Herzen des Bildes zusammengehalten und läßt kaum ein Lächeln hinaus. Es ist ganz kalt, weil auf dem höchsten Punkte der Erregung. Schweigen, schweigen! sagt es; sehen, sehen! Und es ist seltsam, wie man schweigt und in Sehen versinkt und wie die Stille größer wird als alle früheren Idylle. Der Schwung, im Bilde zu Stillstand gebannt, entzündet erst in uns drin den Überschwang, und es ist, als führten da im Inneren frohe Geister, die einst in Wäldern hausten, Flußgötter und Satyre, jauchzende Tänze auf, während wir regungslos und gleichmütig blicken wie die drei in dem Bilde.

Es ist das Idyll, das Constable meinte und Claude nannte, für das er in Sonne, Acker, Baum und Tümpel geheime Quellen entdeckte und seine Skizzen dichtete; dasselbe, das die Maler von Barbizon suchten und nicht fanden, weil es ihnen im Grunde nicht notwendig war; und das Idyll, das Courbet nicht genügte und das er mit einem Begräbnis verwechselte.

Es ist das Idyll, dem sich die Improvisation als notwendige Gebärde eignet, weil es keine Pose erträgt, unser Idyll. Wir können immer nur mit Improvisationen zu unseren Festen gelangen und aus Unruhen vielfältiger Art Momente der Ruhe gewinnen. Die Möglichkeiten unserer Idylle liegen in den Gesprächspausen unserer Sucht, in zitternden Blicken, die irgendwo zufälligen Frieden erhaschen, in dahinfließenden Nichtigkeiten, die allein eine dem Losen vertraute, das Flüchtige überflügelnde Empfindung festzuhalten, das heißt, lose zu erhalten vermag. Sie werden selten realisiert, unsere Welt ist verteufelt wenig idyllisch. Gelingt es aber, so ist kein Preis zu hoch. Dann wird die schlichteste Gelassenheit zur monumentalen Gebärde, und ein Déjeuner sur l'herbe in ganz anderem Umfange klassisch als jener raffaelsche Stich von Marc Anton mit den Flußgöttern, dem nichts anderes zu sein übrig bleibt.

Manets Bild ist alles andere zuerst. Er malte nachträglich das schöne Stilleben dazu, nur um das Bild mit Schönheit unordentlich zu machen, damit ja die Gruppe nicht als Phrase erschiene. Es war eine übertriebene Angst vor der Pose, die noch manches Opfer fordern soll, und eine Kleinlichkeit des Virtuosen, mit der wir zu rechnen haben. Man kann die Zutat wegdenken. Das Wesentliche ist aus der Not eines Gefühls geboren, das sich um jeden Preis äußern mußte, und zwar nicht nur

für sich allein. Für sich, sein Artistentum, sagte Manet das blendende Stilleben her. Das kann man wegschneiden. Das Unteilbare des Bildes geht viele an, kam von vielen her. Manet war der Sprecher einer Menge. Wir fühlen die anderen hier so gut wie in dem Marat Davids oder in dem Cuirassier blessé des jungen Géricault oder zumal in dem Erstlingswerke Delacroix'. Das Déjeuner sur l'herbe ist die Dantebarke der neuen Generation.

Dieses in kühler Herbheit gesättigte Mitgefühl mit anderen, das uns zum Gefühl wird, verraten gleich stark nur sehr wenige andere Werke Manets. Die Olympia steht fast allein neben dem Déjeuner sur l'herbe. Sie steht höher. Die Vollendung ist lückenlos. Das Mitgefühl ist zu dem großartigen Tribut eines Conventionalismus geworden. Wir sehen mehr als einen Zufall in der Übereinstimmung gewisser Grundlinien mit der Venuskomposition der Venezianer. Der Maler hat diese Vorschrift und viele andere im Auge, um sich Widerstände zu schaffen, gegen die sein Einfall zu kämpfen hat. Dieser ersieht ein Mädchen mit einer Katze auf weißem Laken. So lag es eines Tages vor ihm im Atelier, und der Reichtum der Töne und Kontraste, die fragilen Linien der Pariserin lockten die bewegliche Hand. Wir besitzen diese erste Niederschrift in den beiden Tuschzeichnungen[1]). Es sind lose flinke, japanisierte oder hispanisierte Schriftzüge, die der Schrift wegen gemacht sind; sehr manethaft, aber eigentlich nichts anderes als manethaft, gleichsam Schriften des Malers an sich selbst. Der Schritt von dieser Improvisation zu dem Werke gleicht der Verwandlung eines Sinnenreizes in einen formulierten Gedanken. Die Zeichnung ist Einzelfall, originell, mehr oder weniger seltsame Willkür, im Grunde, abgesehen von dem amateurhaften Reiz, indifferent. Das Bild ist Masse, Gesetz und vergleichsweise unpersönlich. Die Olympia ist keine Person, sondern Schema, der Name tut nichts zur Sache. Sagen wir, sie ist Puppe, so wenig greifbares Fleisch, so klein, zerbrechlich und starr. Der maskuline Sinn, den eine verführerische Nacktheit wecken könnte, stößt auf Glas. Tizian ist weniger enthaltsam. Auch die Londoner Venus und die Maja Goyas, selbst eine Eva Cranachs sind weniger spröde. Das Mädchen ist unserem Tastorgan fern wie die steinernen Frauengestalten auf antiken Särgen. Und es ist unserem Geist nahe wie unser eigenes Gesicht. Wir haben zuweilen von einer Begegnung nur noch einen Blick, einen Tonfall, eine Bewegung im Gedächtnis, vom Körperlichen gelöste Rhythmen, die uns ganz persönliche weitreichende psychologische Vorgänge zurückrufen und geradezu deren Merkmale sind. Es ist, als bestände die Olympia aus lauter solchen, von uns erlebten Rhythmen. Ein Rhythmus von Pinselstrichen gibt weiße Laken,

[1]) Vgl. M.-G., Manet, S. 140ff.

ein anderer das farbige Spiel des leichteren Schals. Wieder andere lassen Blumen, die wir kennen, erblühen, eine Negerin, eine Katze erscheinen, ein Bändchen, einen goldenen Reif die Haut schmücken. Es sind Funktionen des Farbigen, die alle miteinander auf Grund der Harmonie organisch zusammenhängen. Sie geben die Funktionen der Olympia. Erst die Harmonie und die Struktur der Farben verwandeln die starre Masse des Körpers in Fleisch und machen aus der Fläche körperliche Fülle. Die Olympia lebt immer nur von den Beziehungen der Rhythmen zueinander innerhalb der gemalten, sagen wir, puppenhaften Welt, nicht von der unmittelbaren Beziehung zu der Welt, die wir auf unserer Haut spüren. Das hat sie mit allen Kunstwerken gemein. Wir dürfen es bei ihr hervorheben, weil wenige Werke der Kunst so reich an Suggestionen der Natur sind; Suggestionen, die zum Teil auf neuen Mitteln, auf einer intensiveren Benutzung der Natur beruhen; und weil wenige Werke so entschieden und bewußt sich zu der Kunst, nicht zu der Natur bekennen, so frei und so entschlossen Stil sind. Nie wird der Prunk der Wahrscheinlichkeit uns versuchen, zu glauben, die Nackte könne sich erheben. Puppe ist sie, Puppe bleibt sie. Derselbe Rhythmus, der sie zu einem unerhört reichen Ausdruck formt, in dem wir einen höchst konkreten Begriff der zeitgenössischen Frau erkennen mögen, führt uns in eine höhere Welt von Abstraktion. Die Schranke, die uns niederdrücken könnte, macht der Meister, ein Dichter und ein Held, zum Mittel der Befreiung. Hinter der Schranke dehnt sich die Welt ins Unbeschränkte. Da sehen wir — besser als in dem Gedichte des braven Astruc[1]) — das Wirkliche der Farben zum Überwirklichen werden. Aus der leuchtenden Nacktheit und dem Schmelz des Linnens, aus Blumen, Negerbraun und Katzenschwarz, aus loser Improvisation und starrem Pomp, aus den unzähligen Kontrasten und Vereinen wird ein Olympiabegriff sublimer Geltung. Kein Mädchen, noch viel weniger eine Puppe, ein mächtiger Strom machtvoll geordneter Kräfte, die Symphonie, eine Heroica. Wir deuten den Rhythmus als vom Objekt befreite Eigenschaften wie Frische, Kühnheit, Stolz, Grandezza, und übertragen sie auf jede beliebige Begegnung, wie glücklich Liebende, die jedes Ding, das ihnen in den Weg kommt, in Wonne tauchen.

Das Material, aus dem Manet die Schranken seiner Welt und ihren Reichtum gewinnt, ist das Flächige. Er modelliert nicht. Das heißt, er nimmt der lediglich der Illusion dienenden Modellierung die Sonderbedeutung, nach der sich in den Bildern der Akademiker die Harmonie der Farben und die Struktur der Massen zu richten hatten, und sieht die Vision als das unbedingt Primäre an. Die Model-

[1]) M.-G., Manet. S. 136ff.

lierung hat nur, so weit sie die Harmonie nicht beeinträchtigt, eine relative Geltung und ist gleichzeitig mit dem farbigen Wert zu schaffen, wenn überhaupt. Der alte Kompromiß, zwischen Malerei und Plastik, an dem noch Courbet scheitert, wird endgültig überwunden. Es gibt nur Malerei. Dieses mit größter Energie durchsetzte Postulat, zu dem wiederum das Erbe Delacroix' ermutigt, macht Manet zum unbestrittenen Führer seiner Generation.

Man mag im Vorübergehen an die ethische Seite dieser Ästhetik denken. Der Fortschritt war nichts weniger als der Einfall eines Artisten, sondern eine schlechterdings moralische Tat. Manet sah in der präponderierenden Modellierung eine Schändung der Kunst, das Symptom einer ohnmächtigen Verwechslung der Vorstellung mit der rohen Natur. Er ließ sich, wie die Episode mit Puvis de Chavannes drastisch beweist[1]), von keiner schönen Phrase abhalten, die Dürftigkeit einer Gestaltung zu durchschauen, die sich mit dem billigsten Mittel der Nachahmung begnügte. Das Prestige der edelsten Stoffwelt war eine Schimäre, sobald sich der Künstler nicht von den zweifelhaften Tricks der Akademiker befreite und nicht vermochte, seine Gedanken, ob groß oder klein, vollkommen durchzudenken. Die Modellierung der École des Beaux-Arts war ungeistiges Gebaren.

Manet berief sich nicht nur auf das zeitgenössische Empfinden, das gegen den drohenden Illusionismus eines gesteigerten Formensinns bedurfte, sondern konnte auf die alten Meister weisen, die längst seine Forderung bestätigt hatten. Michelangelo trieb mit der Modellierung, obwohl sie dem Gewaltigen weniger als Mittel der Nachahmung als zu der Übertreibung diente, die Kunst dem Verfall zu, und Tizian überwand mit der Einsicht in die Gefahren dieses Weges die Römer und schuf das Fundament der neuen Malerei. Die monumentale Stabilität seiner königlichen Gestalten erlaubte und verlangte ein relatives Relief, das sich der Meister nicht verdrießen ließ, mit dichten und leuchtenden, im Notfalle saucigen Farben nach Möglichkeit zu mildern. Die Größe seines Karls V. bei Mühlberg beruht auf der dramatischen Bewegung der Silhouette, die sich nicht von der Landschaft abhebt, sondern in sie hinein ausdehnt. Von der Louvre-Fassung der Dornenkrönung zu der späteren in München wächst die Gestalt im gleichen Maße wie die Modellierung in Farbe übergeht. Tintoretto setzt diese Entwicklung des greisen

[1]) Wie Albert Wolff in seiner Studie über Manet erzählt (La Capitale de l'Art), verweigerte Manet bei der Abstimmung über eine Medaille für Puvis diesem seine Stimme, „weil er ein Auge zu modellieren verstehe". „Jamais je ne voterai pour un homme qui sait modeler un œil." Wolff berichtet auch von der lustigen Abfertigung, die sich Courbet und Manet gegenseitig zuteil werden ließen. Courbet verglich die Olympia mit einer „dame de pique d'un jeu de cartes sortant du bain". Manet erwiderte, Courbets Ideal sei eine Billardkugel.

Tizian fort, doch scheint ihn mehr die Bezwingung der großen Flächen seiner Dekorationen als die Erkenntnis, mehr Temperament und Eile als Einsicht, zu treiben. Mit vollem Bewußtsein beschließt Greco den Verzicht. Die rundende Hülle sinkt, und es ist, als öffne die Lichtung den Blick in alle Mysterien der Seele. Greco modelliert nicht, weil sich die Dinge, die er darstellt, diesem Verfahren entziehen. Man kann den Ausdruck eines Gesichtes, das Blitzen des Harnischs, das Leiden der Jungfrau, die Luft und das Verklärte nicht modellieren, auch nicht die verschwiegene Distinktion eines Kirchenfürsten, der sich von ihm malen läßt, noch die Atmosphäre seines Toledo. Die Stoffwelt Grecos ist die Stoffwelt vieler anderer Meister. Nichts ist törichter, als von einem gegebenen Mystizismus zu reden, der ihm Gegenstand gewesen sein soll. Der Gegenstand war für ihn so viel und so wenig entscheidend wie für irgendeinen Meister. Er stellte ihn in höherer Wirklichkeit dar. Und diese ist in dem Tintenfaß auf dem Tische des St. Ildefonso ebenso enthalten wie in dem Blute des Gekreuzigten. Plump ausgedrückt: er modellierte nicht, weil sich alles der Malerei Zugängliche, nicht nur das seiner — Grecos — besonderen Begabung Gelegene, der Modellierung entzieht. Modellieren ist Abtasten des Dinges mit den Fingern. Bis das Resultat dieser Tastung, die Rundung, auf die Leinwand kommt, ist das Ding selbst längst verschwunden, und man kann sich über diesen Verlust nicht mit der Einsicht trösten, an Stelle des Lebens ein abstraktes Rund zu besitzen. Nichts war weniger mystisch, nichts war rationeller und realistischer gedacht. Die großen Meister akzeptierten die Regel, ohne den Urheber zu kennen. Rubens gelangte selbständig in seiner Welt zu einem verhältnismäßig ähnlichen Resultat, und Rembrandt wiederholte in der seinen die wesentliche Tendenz der Entwicklung Tizians. Doch war der Verzicht noch keineswegs gesichert. Die Großen machten mit, nicht die Kleinen. Das Farbige, die Vision, wird immer das Vorrecht der Komponisten sein; die Modellierung, die Fiktion, die Zuflucht der Musikanten. Velasquez entschied sich für einen Kompromiß, der ihm gleichzeitig den Titel eines Farbenempfinders und den eines Wirklichkeitsverkünders einbrachte. Er modellierte farbig gekleidete Leute. Die Nähe Grecos spielte ihm suggestive Harmonien für seine Kostümkunst in die Hände. Dem Anspruchslosen ergänzt die greifbare Einzelheit der Meninas die lückenhafte Realität des Velasquez. Es gibt keinen zweiten gleich instruktiven Hinweis auf den Unterschied zwischen Relief des Dinges und Relief des Geistes als den Vergleich Grecos mit seinem Nachfolger.

Hat Manet den Vergleich gezogen, als er 1865 nach der stürmischen Ausstellung der Olympia endlich nach Spanien kam? — Er hatte keine Zeit dazu. Duret ist mit

ihm in Toledo gewesen, und sie haben Greco bewundert, aber Manet hat den Unterschied nicht gesehen. Velasquez stand dem Schüler Courbets näher. Künstler suchen im allgemeinen in der Kunst Wege, nicht Werte und sind nur da scharfe Kritiker, wo sie den Widerpart ihrer Welt vor sich haben. Die Höhe der Abstraktion, zu der Greco vor dreihundert Jahren emporstieg, blieb Manet verschlossen. Auch ihn schreckte die vermeintliche Mystik des Heiligenmalers, sowie ihn zu Hause die „Kälte" Delacroix' abstieß, und er würdigte nur Einzelheiten der Materie Grecos. Erst einer seiner Genossen, der dem Zeitgenössischen weniger ergeben war, sollte Greco das gebührende Denkmal errichten. Manet korrigierte Velasquez und Goya mit dem eigenen Instinkt, ergänzte mit dem Auge des pietätvollen Verwandten die Lücken der Vorbilder und ging seiner Wege. Der Ausflug nach Spanien ist für den Meister der Olympia eine Endstation der Hispanisierung. Er entdeckt, daß er in Paris nicht nur geträumt hat, daß es das Spanien, das er sich gedacht hat, wirklich gibt, und ist ernüchtert. Der Romantiker schält sich. Es gibt viel weniger spanische Bilder nach der Reise als vorher, und in den wenigen wird das Spanische merkbar modifiziert. Der Schritt von der ersten skizzenhaften Fassung der Erschießung des Kaiser Maximilian zu dem Hauptbild ist der Übergang einer schwungvollen Darstellung goyahafter Art in die gemäßigte Gangart nüchterner Objektivität. Mit der spanischen Allüre der Soldaten verschwindet der visionäre Schwung, in dem wir das Erlebnis spüren. Ein letzter Rest wird zu der Gruppe der Zuschauerköpfe auf der Mauer, der exotischen Randleiste über einem mit gallischer Logik geordneten, rein französischen Text. Der Gegensatz zwischen den beiden Fassungen gibt zu denken. Er mutet uns eine beinahe schmerzhafte Entscheidung zu. Sicher ist das Mannheimer Gemälde ein Meisterwerk Manets, aber vielleicht mehr ein Zeugnis für die meisterliche Selbstzucht des Künstlers als der schöpferischen Kraft des Malers. Manet opfert und gibt gerade viel von der flächenhaften Behandlung auf, die der ersten Fassung des Motivs und allen Bildern Manets die Wucht verleiht. Dafür wirkt das Gemälde räumlicher als alle anderen. Doch ist es, als habe die restlose Realisierung die Luft verdünnt. Die Nüchternheit beklemmt uns, obwohl sie zum Stil wird, obwohl wir sie als die stolze Gelassenheit eines sich überwindenden Geistes empfinden. Sie illustriert vielleicht zu treffend ein äußerliches Moment des Motivs. Die Detailstudien zu dem Bild in der Londoner National Gallery respräsentieren Manet recht dürftig.

Der Balkon von 1869 ist das letzte spanische Motiv und ein mehr als problematisches Experiment, vielleicht ein letzter Versuch, die Romantik der Jugend zu erhalten. Wieder wird äußerste Realisierung gesucht, wieder sollen die Gestalten

so stabil und so räumlich wie möglich werden und dabei aller Manethaften Anmut des Farbigen, aller losen Improvisation zugänglich bleiben. Die Nüchternheit des viereckigen Balkons mit seinen scharfen Grenzlinien und dem unbarmherzigen Gitter wird mit Gewalt oktroyiert, das Motiv widersetzt sich. Es sind keine gleichgerichteten Soldaten, die leicht kommandiert werden, sondern elegante Frauen, Tüll und Spitzen. Sie werden zu Gefangenen der Absicht. Der Herr hinter ihnen wird zu einer starren Puppe, die Luft zu einem schemenhaften Hintergrund.

Manet ist an einem Wendepunkt. Der kühne Draufgänger zögert, sucht neue Richtung, sammelt sich, möchte Endgültiges geben, eine Form, die seinem Improvisationsgelüst widerstehen könnte, vielleicht eine Fortsetzung der Olympia. Und da, wo er alle Kräfte anspannt, berührt ihn die Tragik des Modernen. Er gerät ins Straucheln.

Es ist ein merkwürdiger Moment im Leben Manets. Mehr als ein individuelles Los steht auf dem Spiel. Die ganze Kunst Europas scheint gespannt zu warten, bereit ihm zu folgen, und es ist als fühle er die Verantwortung. Er schiebt die Entscheidung hinaus und malt, malt seine reichsten, wenn auch nicht bedeutendsten Bilder.

Es ist die altmeisterliche Zeit Manets in reifster Vollendung. Um 1870 entstehen seine schönsten Marinen, Strandbilder und Häfen. Der unbegrenzten Fähigkeit des Interpreten der Natur hält gerade noch der nach geschlossenem Ausdruck verlangende romantische Spieltrieb die Balance. Die graue Tonskala mit Schwarz und Gelb und Weiß scheint eine schützende Hülle gegen die Wirklichkeit, und der Maler dehnt sie mit seiner Sehnsucht zu den köstlichsten Farbenspielen. Man glaubt in der dunklen Pracht des Zolaporträts die beherrschte Natur wie einen gebändigten Renner zittern zu sehen. Die Ruhe ist dramatische Spannung. In stillen Frauenbildnissen kommt ein Reflex des Spanischen wieder. Er malt die üppigsten Stilleben, darunter die Perle, die heute die Münchener Pinakothek besitzt, das Déjeuner à l'atelier, ein Stilleben aus Bildnissen; ohne die repräsentative Gebärde, ohne das schlichte Geständnis des anderen Déjeuner, reich an Werten vornehmster Kultur. Es hing im Salon von 1869 neben dem Balcon und schien aus einer entgegengesetzten Welt zu stammen. Man konnte glauben, Manet habe gegen die drängende Entscheidung die stille Abgeklärtheit der alten Holländer zu Hilfe gerufen. Alles, was er damals malte, auch die Landschaften, die Bildnisse, die Marinen und die köstlichen Dampfer mit den bunten Passagieren waren Stilleben. Der Maler hat sich in einen ruhigen Hafen zurückgezogen, in den die Wellen des Meeres meist nur geglättet eindringen und Farbenspiele hervorbringen.

In diese gemächliche Kunst bricht auf einmal wie ein Strom, der einen Damm

reißt, das stürmische Leben ein. Es zieht den Maler auf die Straße, in den Ballsaal, auf die Sportplätze. Stärker als alle Forderungen der schönen Materie empfindet er den Rhythmus der Welt, als deren Teil er sich fühlt. Hat der Krieg dazu beigetragen? Hat die ungeheure Erschütterung seines Volkes den Dünkel des Könners ins Wanken gebracht? Es ist keine Zeit für Luxus und Spiel. Feigheit wäre es, zu spintisieren und die Kunst wie ein wohlüberlegtes Schachspiel zu betreiben. Draußen an der Seine tummelt sich sein Freund Claude Monet. Da geht Neues vor, ein Neues, das Manet selbst geweckt hat, die Identifizierung des Zeitgenössischen, aber nicht in spanischem Mantel, ohne Verkleidung, in strahlendem Sonnenlicht. Da winkt Befreiung von der königlichen Last der Alten und die Möglichkeit einer nie formulierten Symbolik. Da bedarf es nicht künstlicher Widerstände, um ein Ziel des Schaffens zu finden. Die Natur steht selber da, rein, neu, gewaltig, ohne jede Brücke und lockt zum Sprung.

Mit einem Schlage ist ein neuer Manet vor uns. Die Argenteuil-Bilder haben das Explosive der ersten spanischen Gemälde. Wieder ist es, als würde ein Vorhang blitzschnell beiseite gerissen, und wir müssen die Hand vor die Augen legen, um von dem unerwarteten Licht nicht geblendet zu werden. Die Wirkung ist der der früheren Bilder fast entgegengesetzt. Die spanische Art machte uns elastisch; wir wußten gleich in der Fremdheit Bescheid. Das Exotische war Wollust. Die Grandezza sammelte uns, flößte uns Rhythmus ein. Wir erhielten Anteil an der kühlen Gelassenheit der Bilder. Diese neue urnatürliche Art ist fremder als alles Exotische. Wir haben teil an der Erregung des Malers, aber suchen vergeblich nach einem Ziel der Erregung, das uns beruhigen könnte. Wir werden nicht ruhig. Es ist durchaus nicht sicher, ob wir diese leuchtenden Flecken zu einem Symbol zusammensetzen. Wir haben genug zu tun, uns von dem Eindruck Rechenschaft abzulegen, der sie entstehen ließ. Wie durch einen Zufall dringt hier und da aus überlauten Farben eine Harmonie, aus grellem Leuchten der kühlende Hauch eines sanfter getönten Schattens, aus blitzenden Härten das geschmeidige Gleiten einer Weichheit zu uns. Nicht ruhig, aber wach werden wir. Es ist als verzehnfache sich unser Auge. Das Sehen wird schöpferisch. Wir werden zu Teilen des Künstlers.

Nach dieser ersten Explosion folgt ein Sichbesinnen Manets. In Bildern wie Le Linge sucht er, nunmehr von der anderen Seite, die Stabilität, die ihm in dem Balcon mißglückte, und erleidet die erste schwere Niederlage seines Genius. Das Räumliche ist ihm mit der ungewohnten Helligkeit noch viel weniger erreichbar, und der Versuch, es zu erzwingen, läßt die Gestalten erstarren. Das Leben scheint ihm zwischen den Fingern zu zerrinnen. Er verzichtet auf den Kompromiß. Lie-

ber noch loser, noch flüchtiger werden. Seine Flächenkunst scheint gerade für die Skala reiner Farben geschaffen. Er kann mit seiner rapiden Hand das Flüchtigste treffen. Die Farbe muß flüssig bleiben, das ganze Bild flüchtiges Leuchten werden. Die strahlenden Ansichten der Rue de Berne geben dieses Extrem, eine erstaunliche physiologische Suggestion.

Er gewöhnt sich an die helle Farbe und es gelingt ihm, sich noch einmal zu konzentrieren. Chez le Père Lathuille ist einer der vielen Höhepunkte.

Der Manet, der das Spanische überwand, ist selten so hinreißend, fast nie so gefestet wie der junge. Das Problematische wird er nur in seltenen Augenblicken wieder los. Er war immer ein genialer Maler und ein treffsicherer Instinkt. Er hatte nicht immer Notwendiges zu malen. Seine Spätzeit ist eine verspätete Lehrzeit. Er übte sich zehn Jahre für eine große Aufgabe, die nicht eintrat. Man möchte ihn einem Fechter vergleichen, den die unentbehrliche Gewohnheit der Waffenübung bestimmen könnte, zum Fechtmeister zu werden. Der Fall tritt nicht ein, aber er bedroht ihn. Es bleibt eine große Kluft zwischen diesem Fechter und dem Menzel der Exerzitien, auch wenn die Qualität der Exerzitien unberücksichtigt gelassen wird. Man spürt auch in dem Virtuosentum des späten Manet immer den göttlichen Funken, den Menzel absichtlich unterdrückt. Seine Gabe wird nie zu dem hypertrophischen Schwanz ohne Kopf, aber die Leitung zwischen Organ und Kopf wird zuweilen brüchig. Das späte Oeuvre ist das Fragment eines Komponisten, der ein zu guter Musiker war. Wir sehen immer seine Energie. Er springt entschlossen in jedes Bild hinein. Oft scheint das Bild wie eine widerstandslose Masse nachzugeben, es läßt den Springer durch. Vielleicht war sein spezifisches Gewicht daran schuld. Er war neben Delacroix zu leicht, und seine Eleganz, ein souveränes Dandytum, frei von dem Barbarentum Courbets, aber auch entblößt von Courbets Erdenschwere, versagte sich aus Geschmack, aus Treue zu der kostbaren Leichtheit seines Wesens eine Innerlichkeit, die wir entbehren. Es war ein falsches, aber empfindliches Stilgefühl, das ihn zuweilen der Gefahr aussetzte, banal und stillos zu werden.

Der Dandy mit der leichten Hand hat erhabene alte Werte erneut und unantastbare meisterliche Dinge geschaffen. Er hat eine moderne Tradition mindestens skizziert und dafür gekämpft und gelitten. Man sieht dem Dandy nicht die Schmerzen an. Um so deutlicher reden die Opfer, die er freiwillig brachte. Er brachte sie einem Ideal, das zumal zu seiner Zeit nicht das geringste Prestige besaß und nahezu wie eine Fata Morgana erschien: dem Schönen einer neuen Menschheit. Er wäre unsterblich, wenn er nur die Olympia und das Déjeuner sur l'herbe gemalt hätte.

Und wenn man einst zu dem Urteil gelangen sollte, er habe diesen Werken nichts gleich Vollkommenes zur Seite gestellt, wird zu erwägen sein, ob gleich Gebietendes auf diesem Wege überhaupt möglich und ob der Weg notwendig war.

Manet wäre nicht Manet gewesen, wenn er sich mit seiner spanischen Art begnügt hätte, und sein von Jugend an ersehntes Ziel der „Contemporanéité" wäre Phrase geblieben. Und er wäre nicht Manet geworden. So wenig wie der Courbet des Enterrement, der unangreifbar ist, ohne die Marinen und Felsen seiner späteren Zeit, die Lücken lassen, Courbet, der für die Nachfolger entscheidende Courbet wäre. Wohl erfolgt eine ebenso empfindliche, vielleicht noch gefährlichere Spaltung. Aus einem Satz, präzis und scharf wie eine schlanke Klinge, werden viele dünne Satzgebilde, herausgestoßene Worte, Interjektionen. Die Spaltung ist unvermeidlich und nützlich. Der Wert wird dünner, aber reiner. Die Lichtung der Farbe ist gelichtete Empfindung. Diese übertrifft kein Déjeuner sur l'herbe, keine Olympia, aber den Manet, der in diesen Werken steckt. Sie reinigt das Novum, das zu uns gehört, nicht zu der Bilderkunst, bringt zuweilen Intensitäten des Gefühls hervor, die früher kaum geahnt wurden, Intensitäten von blitzartiger Kürze, Skizzen einer Synthese, über deren kühnem Bau wir mit Recht, mit Unrecht vergessen, was die Bilder schuldig bleiben. Man könnte soweit gehen, den späteren lückenhaften, im einzelnen sehr wenig repräsentativen Manet den Europäer; den frühen, der sich vollendet äußerte, den Spanier zu nennen.

Was wir von der Malerei unserer Tage, von der wir nicht wissen, wohin sie geht, verlangen, zu verlangen uns einbilden, was sie uns heute, nicht gestern, sein kann, in der hastenden Sekundengegenwart, aus der wir Nahrung, Rechenschaft aller Art, Gott und die Welt gewinnen sollen; was uns eine Kunst aus unseren eigenen Lenden sein kann, das ist uns Manet in seinen lichtesten Augenblicken geworden. Weil ihr nichts verhaßt ist wie träges Steckenbleiben, weil sie selbst die Gunst der Sekunde, unser aller Los, verehrt und die schnelle Tat, die einmal unter Hunderten nicht mißglückt, verzichtet sie leichtsinnig darauf, ihre Wirkungen zu vermitteln, will lieber unfertig erscheinen, wenn sie nur nicht den höchsten Augenblick verpaßt. Wunschlos ist man vor wenigen modernen Werken, das ist ihr Mangel und ihr Reiz; sie geben sich nie ganz wie kluge Frauen. Wenn man das zu achten vermag, was sie zurückhält, wenn man ihr Sehnen erkennt, wer würde da müde, immer wieder mit ihnen zu gehen, nicht mehr als Zuschauer, fast als Helfer, getrieben von demselben Sehnen. Bewirkt so nicht doch die Kunst einen geheimen Verein der Menschen, auch wenn das Band nur das gemeinsame Erkennen des Unerreichbaren wäre?

Freilich kann man auf solche Gemeinsamkeit keine Häuser bauen. Dafür ist diese Kunst zu wenig Methode. Manets Doktrin hatte ein einziges Wort: Geschwindigkeit. Den Eindruck so schnell wie irgend möglich auf die Leinwand bringen, gleichviel woher er kommt, gleichviel was daraus wird. Schießen ohne zu zielen. Gelingt's, so ist es gut; gelingt es nicht, fängt man von neuem an. Sonst nichts. Ein Impressionismus verwegenster Art, Courbets Instinktmalerei zum Prinzip erhoben. Zwischen Auge und Hand soll kein Hindernis stehen, nicht einmal das Bewußtsein. Die Angst vor jeder schwächenden Formel treibt zur Anarchie.

Schon Delacroix hatte Schnelligkeit verlangt und den Maler mit einem Paganini verglichen, der sich mit rasenden Etüden üben müsse, um das notwendige Tempo zu erreichen. Ihm jagten die inneren Bilder nicht langsamer vor dem Auge vorbei, als einem Manet die Lichter auf schaukelndem Wasser. Aber er war der Herr seiner Gebilde, ein Wink ließ sie schweigen. Die taumelnde Welt, die Manet sah, hatte Delacroix absorbiert, mit allmächtigem Erleben verschlungen. Es war von ihr nur ein reißender Rhythmus übriggeblieben, der sein Inneres füllte. Um diesem kosmischen Rhythmus ein bildliches Ziel zu setzen, bewegte er Farben und Formen, die er von irgendwo nahm, und schuf damit eine neue Welt. Sie hatte ihn als Zentrum. Manets Welt ließ sich nicht mehr verschlingen. War sie zu groß oder war er zu klein? Es bedrohte ihn, mit seinem Temperament den Taumel der Welt noch zu vergrößern und Bewegtes zu malen anstatt Bewegung. Doch muß angesichts der seltenen Meisterwerke, die ihm auch in der Spätzeit gelangen, angenommen werden, daß er zielte, ohne es zu wissen.

Die Entwicklung des späten Manet gleicht der Tätigkeit eines Dichters, der eine Revolution miterlebt, die er, noch während sie tobt, zu einem Drama verdichtet. Er arbeitet am offenen Fenster und wird jeden Augenblick von den Vorgängen auf der Straße ins Freie gelockt. Dort nimmt er teil, redet mit den Genossen, läßt sich berichten, feuert sich und die anderen an. Immer wieder rettet er sich in die Stille seines Hauses zurück und vertauscht die Waffe mit der Feder. Aber das Haus ist in dauernder Verwandlung wie er selbst. Die Schüsse schlagen von allen Seiten hinein. Die Wände werden zu Löchern. Durch das Dach sieht man den blauen Himmel. Gleichviel, auch wenn die Ruine kaum noch an das Haus erinnert, geht er immer wieder hinein. Er rettet sich aus dem Pleinärismus in die Fiktion eines Interieurs und gewinnt gerade daraus einen letzten Aufstieg. Die Bildnisse in der Serre sind seine großartigsten Spätwerke. Er braucht die fiktive Dämpfung des Lichts, die Wand, und sei sie auch aus Glas, um das lichteste Sinnbild seiner Natur zu schaffen, um den Menschen und Dingen einen Widerstand

gegen das saugende und zersetzende Licht entgegenzustellen. Seine Blumen, das Blumigste, das je einer Menschenhand entsproß, sind im Freien undenkbar.

Doch sind die schönsten Bilder seiner letzten Zeit draußen entstanden. Es sind ungefähr die letzten, die er überhaupt gemalt hat, die beiden unvergeßlichen Gedichte an das Haus von Rueil. Nichts als das Schimmern eines Hauses zwischen Bäumen. Damals, da ihn das schlimme Leiden an die Scholle festet, scheint der Unruhige die Weisheit zu empfangen und bedarf keines fiktiven Schutzes gegen die Natur mehr, um seine Welt zu sichern. Er ist leicht, leichter als je, und geschlossen wie in kühnster Jugend. Der Farbe fehlt das Berückende der Nana, das Blendende der Sonnenbilder von Argenteuil. Sie bestürmt uns nicht mit wuchernder Materie. Wir brauchen nur zu fühlen. Eine erlöste Lichtheit wird Idylle.

DEGAS

Die moderne Malerei, die mit Manet begann, hat die Eigentümlichkeit, uns gerade mit den Eigenschaften zu fesseln, an denen wir das ablesen, was ihr an den gesicherten Qualitäten der älteren Kunst fehlt. Ich will nicht sagen, wir liebten ihre Mängel. Die Reaktion auf den Enthusiasmus unserer Jugend hat das Auge für ihre Schwächen geschärft und macht uns eher ungerecht. Wir sehen deutlicher als je die Undichtigkeit dieser Kunst. Die Sprünge und Risse, über die wir früher aus Freude an der neuen Form hinwegsahen, sind tiefer und klaffender geworden und haben zahllose Verluste gebracht. Wir lieben sie nicht, wir fürchten und hassen sie. Aber wir verachten die Flicker.

Es redet jemand mit hastigen und ungeschickten Worten auf uns ein, getrieben von einer Erkenntnis, die wir brauchen, die uns höchst notwendig ist. Er macht uns mit seiner ungewohnten Art nervös. Es fehlt ihm die Ordnung, er unterbricht sich bei jedem dritten Wort. Es ist eher ein Hin- und Her-Telegraphieren mit Blicken und fuchtelnden Gebärden als ein Gespräch, eine wahre Strapaze für unser Denkvermögen. Aber wir gewinnen aus den Kreuz- und Quersprüngen eine Vorstellung. Der Mann ist nicht zu seinem Vergnügen nervös und quält uns nicht mit Absicht. Er kann nicht anders. Die Erkenntnis, die er uns übermitteln will, ist kompliziert. Er besitzt sie bis in alle versteckten Winkel, und eben weil es ihm auf diese Winkel ankommt, gelangt er zu keiner Präzision. Es handelt sich z. B. um eine verwickelte, psychologische Situation mit allen möglichen Begleiterscheinungen, die wichtiger sind als der ohne weiteres erkennbare, scheinbare Hauptstrang der Handlung. Nun kommt ein anderer und redet ohne jede Hemmung mit klugen und wohlgesetzten Worten über das ohne weiteres Erkennbare und läßt das andere mehr unter den Tisch fallen. Da beginnen die Nuancen des Kreuz- und Quer-Redners zu wirken, und es ist alles falsch, was der Mann mit den schönen Worten sagt, selbst das in beschränktem Umfange Richtige. Und auf einmal ist die Form des ersten Redners,

die uns zerstückelt und schwer erträglich schien, präzis und gar nicht anders zu wünschen, weil notwendig. Die neue Art des betrachteten Phänomens ergab, so scheint es uns wenigstens, die fragwürdige, weil neue Form. Ganz gewiß wären wir dankbar und beglückt, wenn einer uns das in nur vagen Umrissen Gegebene deutlicher machte und die gesuchte Empfindungswelt von allem Mißverständnis befreite. Wir würden einen Bossuet, der mit voller Klarheit jenes schwer Greifbare in wohlgesetzter Rede entrollte, segnen und wie einen Gott verehren, während uns der Kreuz- und Quer-Redner nie göttlich wird. Nur soll der Bossuet nicht um ein Haar den Inhalt schwächen. Denn das Haar ist alles.

Greco quält uns mit seiner Übertreibung und seinen übertriebenen Verzichten, und Dostojewski ist der Redner mit Telegraphenzeichen. Velasquez und Tolstoi sind die Normalen, die besser disponieren. Der plumpe Satte sieht in dem Unterschied der Größe vielleicht nur eine haargeringe Differenz der Sensibilität und verzichtet gern darauf, um seine Ruhe zu haben. Wir aber sehen Velasquez da, wo er mit Werten Grecos (oder Tizians oder Corots oder Manets) zusammentrifft, zu einem würdevollen Schemen werden, und seine ganze Räumlichkeit, seine probaten Verhältnisse, seine angenehmen Farben haben keinen wesentlichen Inhalt; während jedes Teilchen des scheinbar zügellosen Griechen aufs äußerste von seiner Vision gespannt ist und uns hinreißt. Der liederliche Dostojewski soll, wenn er einen Roman begann, nicht gewußt haben, wie er enden würde. Ein matter Finger wird von regellosen Impulsen zur Niederschrift getrieben. Wir fühlen, während wir lesen, dieses dunkle, ziellose Werden wie eine unerhörte Pein. Auch soll er nur um Geld geschrieben haben. Tolstois Plan war immer übersichtlich wie eine Puppenstube und er schrieb zum Besten einer hohen Moral. Er schrieb sogar ausgezeichnet, mit angenehmen Farbenkontrasten, mit richtigem Instinkt für mögliche Verhältnisse, und jedes seiner hermetisch abgeschlossenen Kapitel bezeugt ein Raumgefühl. Das einzige, was mit Recht gegen ihn zu sagen wäre, ist, daß er schrieb.

Es bleibt beim Schreiben. Wir vergessen bei Dostojewski das Geschriebene. Das Erlebnis brennt vorgefaßte Formen, die Tolstoi achtet, auf. Diese entbehren wir solange, als das Erlebnis vor sich geht. Besitzen wir es erst, so werden wir das Entbehrte als eine nicht von dem Dichter, sondern von uns willkürlich vorgefaßte Form erkennen, die gar nicht in Frage kommen konnte, und wir entdecken in dem Zerstückelten, das unser Anpassungsvermögen peinigte, die notwendige Struktur, eine weit intensivere Form der Beseelung; die höhere Dichtung als Folge unvergleichlich reinerer Hingabe des Menschen. Der Unterschied ist nicht artistischer, sondern ganz allgemeine: Art Der Inbrünstige, der wahllos dem Laster und der

Tugend sein Herz öffnet, ist reicherer Mensch. Und Tolstoi behält nicht einmal das sittliche Prestige. Auch seine Moral bleibt in der Puppenstube.

Manets Radikalismus hat unsere Empfindlichkeit gegen Kompromisse geschärft, sogar gegen seine eigenen. Wir wollen von dem einmal gewonnenen Tempo nicht lassen und nicht, nachdem er uns seine dünnflüssige Prosa gelehrt hat, in die Zähigkeit pomphafter Phrasen fallen. Es mag ein kühnerer Dichter kommen, einer, der nur legendarische Dinge malt, eine Stoffwelt, die Manet ganz fernliegt; wir würden ihn kniend empfangen. Er kann uns ganz ferne Schönheiten weisen, mag sich in üppigsten Rhythmen ergehen. Aber seine kühnste Phantasie, die verwegenste Abstraktion, muß Realität sein wie die Vision Manets. Er kann deshalb Kreuzritter und Götter malen. Der Realismus Manets in seinem Ideal ist nichts Stoffliches, sondern eine rein geistige Sachlichkeit.

Wir vermögen bei Vergleichen leichter zu erkennen, wenn wir mit ähnlichen Stoffen zu tun haben. Velasquez steht neben Greco oder Tizian immer auf derselben niedrigen Stufe, was er auch malen mag, und nichts ist kümmerlicher als der Ausweg, er sei etwas anderes und als anderes ebenso groß. Er ist sicher etwas ganz anderes, und eben deshalb ist er klein neben dem Großen. Aber wir vergleichen leichter bei gleicher Stoffwelt, weil wir eine Reihe von Vorsichtsmaßregeln gegen Mißverständnisse außer acht lassen können. Wenigstens vermögen wir solche Vergleiche leichter überzeugend darzustellen.

Degas ist lange ein Manet auf eine andere, eine billigere Art. Er kommt aus einer ganz anderen Gegend her und geht schließlich in eine ganz andere hin, aber er bleibt sehr lange, vielleicht zu lange, auf einer Parallele zu Manet, die um wesentliche Grade tiefer liegt.

Sein Spaniertum ist Ingres, und ein Ingresschüler, Lamothe, ist sein Lehrer. Seine Romantik beschränkt sich auf die Liebe zu einer Kunst, der er sich angliedern möchte. Sein Sehnen hat mit dem Vorhandenen genug. So wie Ingres zeichnen und malen — wer das erreichen könnte! Er ist der Künstler aus Kunst. Sein Begehren ist Nachahmen. Die ersten Bilder sind Historiengemälde des alten Regime, ohne einen Funken von Empfindung. Er geht nach Italien und nimmt Italien für ein vergrößertes Ingressches Atelier, sieht die alten Meister so an wie nach seiner Meinung Ingres sie ansah. Er kopiert sie mit größter Genauigkeit, nur auf das sachliche Detail gerichtet, den Anzug, das Gesicht, Dinge, die man photographieren kann. Über der Wörtlichkeit kommt der Geist abhanden. Seine Kopie nach der Anna von Cleve ist ein entseelter Holbein. Die nach dem schönen Poussin ist beinahe eine Kopie. Er gewöhnt sich an eine Kalligraphie, die graziöse Formen be-

sitzt, bevor sie Handschrift wird. Auf dem Umwege über die Kunst entdeckt er die Natur. Er sieht sie an wie die Kunst. Sie wird ihm zum Selbstzweck. Was ihn abhält, zum Naturalisten zu werden, ist sein Liebhabertum. Er verweilt vor der Natur wie der Amateur, der seine Lieblingsbroncen mit den Augen streichelt. Er ahmt ihre Details nach, Dinge, die ihm lieb sind, Verkürzungen, Räumlichkeiten, Bewegungen, Farben. Und auf dem Umwege über die Natur kommt er schließlich, es dauert sehr lange, zu sich selbst.

Degas beruht auf Voraussetzungen, die in unserer Zeit am sichersten in das Nichts führen. Im Dix-huitième kann man sich solche Leute denken, die aus Liebhaberei, aus sozialen oder anderen materiellen Interessen zur Kunst kommen und Bedeutendes schaffen. Heute wimmelt es von Unberufenen, die nicht einmal die Liebhaberei und den Erwerbstrieb mitbringen und in die Kunst gehen wie man Mitglied eines Spielklubs wird. Nie ist auf diesem Wege eine Leistung zustande gekommen, nie erscheint uns heute auf diesem Wege eine höhere Leistung auch nur denkbar. Man kann mit dem hellsten Enthusiasmus Schiffbruch leiden, das erleben wir alle Tage. Man kann ein Manet sein und straucheln. Der göttliche Funke stirbt zuweilen. Aus einem Führer kann ein Geführter werden, ein Satter, der genug hat, ein Mißvergnügter, der in seinen Winkel kriecht. Das Künstlertum ohne die tiefliegende Leidenschaft, die nicht anders kann, die zu der Kunst wie zu einem Retter oder Dämon greift, entzieht sich unserer Vorstellung. Aus einem Carolus Duran oder Bonnat kann alles werden, Organisator, Verwalter, Beamter, Akademiker, nur kein Manet. Neunundneunzig Chancen gegen eine sprachen dafür, daß Degas auf dem normalen Wege zu einem der viel zu vielen würde. Er nutzte die eine Chance und wurde die phänomenale Ausnahme.

Degas ist ungewöhnlicher Intellekt. Der höchste Intellekt ersetzt noch nicht die kleinste Dosis des unentbehrlichen Gefühls, aber vermag mit einem Minimum von Gefühl zu wirtschaften. Man kann statt Gefühl Talent sagen. Der Anfänger Degas verrät erstaunlich geringes Gefühl. Es friert einen vor den Frühwerken. Man findet keine menschliche Regung, die sie hätte entstehen lassen können, nicht einmal die Eitelkeit des Könners. Auch die späteren Werke sind kalt, aber ihre Kälte kühlt uns angenehm. Zuletzt möchte man sich daran berauschen. Die höchste Blüte seines Intellekts ist sein Geschmack. Man denke ja nicht an das, was wir bei Manet so nannten, an den Geschmack, der Manet zur Konsequenz trieb; ein verkehrtes Wort für Subjektivität. Degas' Geschmack ist genau das Gegenteil, nichts weniger als einseitig, höchst unpersönlich. Der Geschmack hat ihn zu Ingres getrieben; nicht etwa das Bewußtsein: dieser fühlt wie ich, ihm ergebe ich mich; son-

dern die Einsicht: dies ist der beste; es ist gut, wenn er mich leitet; ich werde versuchen, wie er zu fühlen. Er macht durchaus nicht die gewohnte Konsequenz mit, die Ingres und Delacroix für unvereinbar erklärt. Degas liebt beide, sammelt Werke beider. Sein Geschmack ist universell. Er kann Manet und die Japaner mit Ingres vereinen, später Cézanne und van Gogh. Aber er unterscheidet, dessen bin ich sicher, haarscharf zwischen Velasquez und Greco, von dem er seit einem Menschenalter Bilder besitzt. Es gibt für ihn keine Richtung, die von dem Ziel seines eigenen Schaffens bestimmt wird. Dieser Geschmack, dessen Art sein Freund Whistler besaß, ist bei ihm zu einem Grade entwickelt, der über alles Whistlerhafte hinausgeht. Er treibt ihn nicht wie den gewitzten Amerikaner zu feilen Kombinationen, sondern ermöglicht ihm Kompromisse, deren Notwendigkeit seine Klugheit erkennt. Jeden anderen würden sie ruinieren. Ihm helfen sie. Freilich immer nur zu einer Seltenheit, zu einer Treibhausblüte. Man bewundert die Zucht, die Intelligenz, das hohe Produkt der Kultur. Nie wird man hingerissen. Und bis man zu der Anerkennung gelangt, wird man oft zu allen möglichen Protesten getrieben.

Aus Notbehelf, weil sich seiner Kälte die Muse Ingres' verweigert, kommt Degas zu der Welt Manets; par dépit, wie die Franzosen sagen. Er fühlt sich dem leichtlebigen Genossen durchaus nicht verwandt und mißtraut der Sorglosigkeit des Dandys, verhöhnt sie bei jeder Gelegenheit mit beißendem Witz, möchte am liebsten aus Manet einen geschickten Streber machen, der gar nichts hinter sich hat, aber eine gutsitzende Maske erfindet. Der ganze Impressionismus ist ihm Maske. Wie könnte er etwas anderes sein, wenn Ingres die Realität ist. Es entgeht ihm nicht, daß alle anderen von Courbet herkommen. Es ist ihm der Beweis einer proletarischen Herkunft, von der er nicht einen Tropfen in seinen Adern spürt. Er haßt diese wüste Fleischlichkeit, diese Unordnung animalischer Instinkte, diese rohe Kraft. Er würde das aus sich ausstoßen, wenn er es besäße. Er verbietet mit Nachdruck, zum Impressionismus gerechnet zu werden. Schüler Ingres' quand même! Aristokrat, Angehöriger einer streng abgeschlossenen Kaste. Die Kaste existiert nicht mehr. Tant pis! So gehört er allein dazu, wird allein bleiben.

Er verachtet im Innersten alle moderne Malerei. Wenn ihm junge Maler Bilder bringen, fährt er mit der Hand darüber und erst, wenn er die Fläche glatt findet, sieht er sich den Träger an. So weit er noch sehen kann. Der Haß auf die zügellose Reliefmalerei bringt ihn dahin, Manieristen dritten Ranges um sich zu dulden. Doch liebt er Cézanne, sogar van Gogh. Wie verträgt sich das mit dem Amateur? Tant pis! Ich will niemandem raten, ihn zur Rede zu stellen.

Er verachtet im Innersten die ganze moderne Welt; und sich mit, seine Berühmt-

heit. Wenn er könnte, würde er die Schreiber, die ihn loben, vor den Strafrichter bringen. Und das ist keine raffinierte Gebärde, auch wenn sie den ungeheueren Nimbus des Sonderlings noch verdichtet, sondern Wahrheit. So denkt er. Der Maler Blanche, mit dem er befreundet war und der einige der schönsten Degas noch von Vaters Zeiten her besitzt, ließ sich eines Tages von dem „Studio" bewegen, das von ihm gemalte Degas-Porträt zur Reproduktion herzugeben. Ein paar Tage nach der Publikation der englischen Zeitschrift erscheint ein Dienstmann von Degas mit den Bildern, die Blanche im Laufe der Zeit dem Meister verehrt hat und ersucht um Rückgabe der Bilder, die Blanche von Degas besitze. Bruch auf ewige Zeiten.

Ein verbissener Reaktionär, der Fanatiker werden kann. 1871 soll er mit einem Schilde auf der Brust durch die Straßen gegangen sein, auf dem stand: Nous ne rendrons pas Paris! — In der Dreyfuß-Affäre überwarf er sich mit den letzten Freunden, die zu dem Unschuldigen hielten.

Ein Don Quichote von der kalten Art, ein Phantast, den der ungestillte, unstillbare Ehrgeiz ausbrennt. Aber eine exemplarische Künstlergesinnung. Er hat viele Leute schwer geschädigt, die sich herbeiließen, ihm auf seinen Wunsch die Bilder zurückzugeben, die sie von früher her besaßen, und die er korrigieren wollte. Eine fast mystische Gestalt; der schönste, ich wage zu sagen, erhabenste Kopf, den ich je in der Wirklichkeit sah. Er erinnert an altitalienische Meister, an mythologische Griechen. Nichts ist tragischer, als daß uns der Heroismus dieses Einsamen zur kalten Vernunft wird.

Par dépit nähert er sich Manet. Es ist eine rein intellektuelle Beziehung, der das eigentliche Agens Manets fernbleibt. Während der Impressionismus die anderen der Gefahr aussetzt, sich in Bewegung und Farbe aufzulösen, droht der Widerstand gegen den Impressionismus Degas dem entgegengesetzten Los, der Erstarrung, auszuliefern. Bilder wie die Femme aux Chrysanthèmes, von 1865, zeigen, daß er eine Art Präraffaelit hätte werden können. Es fehlte ihm die notwendige Dosis billiger Sentimentalität. Er ist kalt, nie lau. Manche Bildnisse jener Zeit zeigen die Armut Whistlers. Er fühlt es und sucht sich an bewegten Motiven zu beleben. Es ist der Mann ohne Schatten, der sich unter die Menschen mischt. Die Welt, die Manet schöpferisch gestaltet, gibt ihm Spezialitäten. Er wird der Maler des Sport, der Kulisse, der Danseuse, des Boudoir. Manet bestimmt die Dinge. Degas wird von den Dingen bestimmt. Wie geistig Manets Gebaren ist, erkennt man erst neben Degas. Er malt nie den Jockey und das Pferd, sondern den weiteren Begriff, die besondere Atmosphäre des Rennens, zu dem Jockeys und Pferde als

Attribut gehören. Sein Pinselstrich scheint die Essenz solcher Bilder zu enthalten, und wir ergänzen die flüchtigste Andeutung zu der Schärfe eines mit aller Exaktheit gezeichneten Details. Degas gibt das Detail: wie so ein Jockey sitzt, den Schluß der Beine, die Anatomie der Bewegung des Pferdes und des Menschen, die Wappenfarbe des Reiters und wie sich die seidene Bluse im Winde abzeichnet; viele höchst charakteristische Einzelheiten. Er hat den unnachahmlichen Sinn für den Spiritus loci, den feinsinnigen Esprit, der alles dem Amateur solcher Dinge Notwendige gibt, alles Entbehrliche wegläßt. Er ist selbst der Reiter, der Pferdekenner, und weiß, wenn er die Hand an den Wagenschlag legt, ob die Federn tadellos funktionieren. Nur fehlt ihm das, was Guys mit seinen Sportbildern zu verbinden wußte, das Lächeln des Dichters über diese und jede Realität, die Beziehung zu einer höheren Wirklichkeit. Degas lächelt nicht. Das ist sein Vorzug. Nur weil er ganz kalt bleibt, keinerlei Teilnahme an seinen Leuten und Dingen erkennen läßt, gibt er etwas anderes als das banale Genrebild. Nur weil er nichts vorgibt, was die spröde Sachlichkeit seines Auges verschleiern könnte, ist er erträglich, wird der Mangel an höherem Dasein nicht als Beleidigung der Kunst erkannt. Aber auch wenn seine scharfe Beobachtung noch viel weiter ginge und die Zahl der richtig erkannten Einzelheiten verzehnfachte, würde aus dem Sportbild nie ein Bild des Sports werden. Nie gelingt ihm, das Pferd, das er mit Kennerauge kopiert, aus dem Gemalten in Natur zu verwandeln. Er macht künstliche Pferde, Maschinen aus Vollblutbeinen und Vollblutköpfen. Nie laufen diese Maschinen von selbst. Selbst wenn es ihm gelänge, sie in Bewegung zu setzen, was sein Augenblicksapparat versagt, würde immer noch das Terrain fehlen, das sich mit ihren Schritten bewegt. Es ist keine Landschaft um die Menschen und Tiere. Man könnte sie ausschneiden, ohne ihre Art zu verringern.

Im Interieur treten die Mängel weniger deutlich hervor. Die Gattung wird von keiner Sonderheit bestimmt. Die Spezialität ist das gut gestellte, spezifische Ensemble. Das Bild hätte keinen Witz, wenn die Dinge nicht zusammengehörten. Diesen Witz beherrscht Degas wie ein souveräner Regisseur. Whistler war ein Schneider für Mittelklassen. Degas kostümiert mit dem Esprit der Goncourts, mit der Sachkenntnis Flauberts, mit der Eleganz der Japaner. Die Pédicure ist der Gipfel dieser Regie. Ein flüchtiger Moment von einer Banalität, die man virtuos nennen könnte, ist mit größter Genauigkeit getroffen. Die Kleine in dem feuchten Bademantel, das Sofa mit dem geblümten waschbaren Bezug, der Stuhl, das Eckchen Waschtisch mit dem bekannten Töpfchen heißen Wassers, das soeben aus der Küche geholt wurde, der Spezial-Operateur, der den Nagel mit der Erfahrung

einer Karriere feilt, würdig des kindlichen Vertrauens, mit dem ihm die schlummernde Kleine den Fuß überläßt, das typisch Zusammengerückte, Zusammengeklemmte und dabei höchst Komfortable der lebenden und toten Dinge in dem immer winzigen Cabinet de Toilette, das ist alles fabelhaft echt und außerdem fabelhaft gemalt, fabelhaft ausgeschnitten, mit raffiniertem Verständnis für die Bedürfnisse eines an japanischen Holzschnitten gebildeten Auges. Der Blick weidet sich wie an einer wohlgedeckten Tafel. Kein Pieter de Hooch, kein Terborch hat diese Kleinkunst beherrscht. Nur wenn man die Stelle sucht, wo die Kleinkunst sich ins Größere dehnen könnte, wenn man von den sichtbaren Dingen hinweg zu dem Geist des Dichters möchte, der mit dieser meisterhaften Kulisse sein Stück beginnt, wenn man an die stillen Zimmer Vermeers und Chardins denkt: dann verschwindet auf einmal der wohlgedeckte Tisch wie eine Illusion, der man zu nahe kommt, und die vielen Nuancen werden zu dem komplizierten Apparat, der das, was wir eigentlich von dem Maler erfahren möchten, die Gestaltung der Vision, verhindert.

Die Bühne ist seine größte Spezialität, ungleich ergiebiger als der Sport und alles andere. Dem Getäuschten widersteht nicht diese Welt der Täuschung. Er durchschaut sie mit unheimlicher Schärfe. Das Theater wird gleichzeitig vom Zuschauer und von der Kulisse aus gesehen. Es erscheint die lächelnde Tänzerin mit aller Anmut, und die Maschine, die dahinter steht, das sich langweilende, sich übende, sich schindende Tanztier, und die unterweltlichen Männer, die die Maschinen bedienen. Manet kam mit seinen spanischen Tänzern zur Wirklichkeit, zur belebten Malerei, zur Materie. Degas kommt mit seiner Anatomie des Tanzes zu einer berückenden Psychologie. Es stecken Romane Balzacs in diesen Illustrationen.

Einige frühe Theaterbilder von Degas enthüllen den Einfluß des Meisters, dem Degas während einer geraumen Epoche seines Lebens nahestand. Er hat neben Ingres und den großen Alten, neben Italien und Poussin unseren Menzel enthusiastisch verehrt. Degas ist die Revanche für das, was das Frankreich der Daumier und Manet und leider auch Meissonier dem Meister des Théâtre Gymnase und des Tuileriengartens gegeben hatte. Man könnte ihn mit einer nicht unsachlichen Übertreibung den Menzel Frankreichs nennen. Die Übertreibung tut dem Franzosen unrecht, weil sie den späten Degas außer Betracht läßt, und dem Deutschen, weil der junge Menzel ausfällt. Sie ist sachlich, weil sie das wesentlichste Element in beiden hervorhebt.

Man muß das abziehen, was ein Pariser Geschmack einem Berliner Geschmack voraus hat. Das ist natürlich sehr viel. Man wird selten einen überraschen-

deren Anlaß zu der Einsicht finden, wie wenig es ist. Virtuose Regie, hohe Sinnenkultur werden uns bei jedem Menschen bald überdrüssig, wenn sie nicht schmücken, sondern Inhalt bedeuten. Es ist uns, sobald wir mit jemandem in nähere Beziehung treten, gleichgültig, ob er wie Degas seine Armut in einem komfortablen Hause oder wie Menzel die seine in einem Chambre garnie logiert.

Degas hat Menzels Manie, aus vielen unerbittlich richtigen Teilen ein Ganzes geben zu wollen und Menzels Haß auf die Welt, der er mit aller seiner phänomenalen Geschicklichkeit nicht beikommt. Sein Organ ist zarter und wird besser im Zaume gehalten, aber die Stellung des Menschen zu dem Organ ist dieselbe. Man findet ähnliche Schwankungen in dem frühen Degas wie in dem frühen Menzel, sogar in ähnlichen Bildern[1]). Degas zögert zwischen dem wirklichen aber skizzenhaften Ausdruck seiner Empfindung und der fertigen Abmalung einer Realität, die immer zum Unwirklichen führt. Er versteckt vor sich selbst und vor anderen den Mangel unter demselben Spürsinn für noch nie dargestellte, womöglich nicht darstellbare Dinge. Es ist nicht sicher, ob Menzel den Franzosen gekannt hat. Der Degas der halsbrecherischen Perspektive der Baumwollfaktorei und der Ballettproben, der Miß Lola, die in der Kuppel des Cirque Fernando am Seile baumelt; der Degas, der mit der Photographie konkurrierte und der die Photographie mit dem Wissen eines erfinderischen Technikers zu benutzen wußte, der Degas, der seine Modelle in gliederverrenkenden Stellungen posieren ließ und zeichnend nach solchen Opfern seines Einfalls seine einzigen Gelüste kostete, der wäre einem Menzel nicht unverständlich geblieben.

Degas rettet sich mit seinem Intellekt. Sein unvergleichlich höherer Intellekt organisiert die Mängel, macht sie zu degenerierten Vollkommenheiten. Menzels Banalität nähert sich zuweilen dem Fait divers des Zeitungsschreibers. Degas ist der raffinierte Romancier. Seine Psychologie liegt dem Wesen der Kunst ebenso fern, aber liegt uns Zeitgenossen, die ebenso eifrig nach Zeichen unserer Art wie nach Kunst suchen, um so näher. Er plaudert in einem Raum, in dem das Schweigen Gebot ist, aber redet so geistvoll, daß die anderen das Gebot außer acht lassen und sich erst, wenn er zu Ende ist, des Gesetzes erinnern. Menzels Psychologie ist schwitzende Provinz. Degas — man braucht nur den Namen auszusprechen, um die Vorstellung des auserlesensten Europäertums zu besitzen. Freilich ist dies Europäische neben dem Europäertum eines Manet (geschweige eines Delacroix) kein wesentlicher Begriff. Es liegt an der Oberfläche wie Menzels Berlin, ist mehr Form als Inhalt, weniger der Seele als subtilen Nerven gegenwärtig, mehr Parfüm als Atmosphäre, und von

[1]) Näheres wird der Leser in meinem Buche über Degas finden.

jener gefährlichen Aktualität, der wir den Enthusiasmus nachtragen, mit dem wir sie empfangen.

Der Intellekt rettet Degas. Er durchschaut die Unzulänglichkeit der Sittenbilder. Sein Artistentum wird des Kunststücks mit Perspektive und Anatomie überdrüssig, und er erkennt die Gefahren seiner Modellierung. Er macht sich flächig. Er verachtet den Spürsinn, der sich selbst betrügt, und das Gebrechliche aller Experimente und macht sich einfach. Die Vereinfachung ist ihm zunächst ein rein artistisches Verfahren und wird nicht von dem Bedürfnis des Gestalters, sondern von dem Scharfsinn des Ästheten, der die Resultate der Impressionisten erkennt, diktiert. Sie beginnt mit einem äußerlichen Verzicht. Wie Menzel gibt Degas mit den Jahren immer mehr das Malen auf und beschränkt sich auf die Zeichnung. Der ehrgeizige Bescheidene wählt eine Gattung der Zeichnung, die ihm die Teilnahme der Palette sichert, das Pastell. Sein Spürsinn richtet sich auf die materielle Ausbeutung der Gattung. Er erfindet eine berückende Technik, zu der sich das Pastell, wie es vorher bekannt war, verhält wie ein Clavecin zu einem modernen Orchester. Nun wird er Kolorist. Die Psychologie hüllt sich in rauschende Farbenpracht. Gefilde, vor denen das Bunt der Tropen erbleicht, werden seine Szenen. Die Flächen gleichen enormen Schmetterlingsflügeln und spotten jeder technischen Analyse. Sie bestehen aus vielen Lagen von Farben und sind so lose, daß man meint, jede Erschütterung der Luft müsse den Farbenstaub zerstören. Innerhalb dieser Technik entwickelt sich Degas zur Meisterschaft. Er wird mit dem Stift zum Meister. Die Farbe, anfangs flau, wird später flammend und scheint nicht wie bei den Ölbildern aufgetragen und gemacht, sondern wie ein pilzhafter Mikrokosmos auf organische Art gewachsen. Das Wirkende ist nicht das Pigment, sondern das Flackernde, Lodernde der Flecke. Das Ingreshafte, Japanische, Menzelhafte, das Kalligraphische verschwindet in leuchtende Flächen, die man gotisch nennen würde, wenn sie nicht ausschließlich zeitgenössische Gebärden wären. Man denkt bei den Farben an hohe Kirchenfenster, durch deren sattes Bunt die Sonne bricht, ahnt in den gewaltigen Linien zerklüftete Heiligengestalten, und findet Balletteusen. Der Zynismus dieser Teufelsmesse grenzt an das Heroische.

Der reife Degas ist kein Kompromiß mehr, wenn man nicht etwa das Monumentale seiner schönsten Pastelle mit einer letzten Differenz zugunsten des Intellekts erklären will.

Die Reife ist kurz und mehr ein Begriff, den wir uns aus Andeutungen bilden als eine auf konkreten Werten beruhende Tatsache. Wir ahnen die eisige Vollkommenheit in späteren Zeichnungen großen Formats, die außer dem Schwarz

kaum noch eine Farbe tragen. Vollard besaß die schönsten. Sie sind farbiger und malerischer als alles, was Degas mit Farbe pastelliert und gemalt hat; Einzelakte von hieratischer Pracht, Gruppen gleichgerichteter Gestalten, kolossale Fugen. Er hatte schon früher die Wirksamkeit gewisser mathematischer Anordnungen erkannt. Die Tanzfiguren hatten ihn auf den Parallelismus gewiesen, und er hatte darin eins der Mittel gefunden, mit denen man die im Bildlichen noch ungewohnten Formen stärken und sichern könnte. Schon den früheren Plätterinnen, auch manchen Sportbildern gibt das Gegenspiel der Linien einen formalen Halt. Liebermann besitzt einen Fries aus Tänzerinnen, dem diese zeichnerische Ordnung eine damals seltene und auch heute noch imposante dekorative Wirkung verleiht. Man glaubt in solchen Fragmenten das Gerippe einer neuen Kunst zu entdecken. Degas wäre vielleicht fähig gewesen, den Plan zu realisieren, der Manet eingefallen war und den dieser eines Tages dem Präfekten von Paris mitteilte: das neue Rathaus mit zeitgenössischen Kompositionen zu schmücken[1]). Manet wäre mit solchem Projekt immer verunglückt. Es fehlte ihm die notwendige Ruhe. Das Leben riß ihn zu stark, als daß er es hätte zu Dekorationen verwenden können. Der eiserne Wille eines Degas gewann schließlich aus seiner Analyse synthetische Elemente, eckige und geschwungene Linien von starkem Ausdruck, die zu neuen Ornamenten werden konnten. Manche Zeichnungen der letzten Zeit sind Monumente. Man könnte seinem Haß ein Pathos zutrauen, das fähig gewesen wäre, unsere Zeit in Fresken zu verewigen. Toulouse Lautrec und Forain haben sich dieses dekorative Gerippe dienen lassen und haben mit der Degasschen Zeichnung Reflexe seiner Psyche übernommen. Auf einem höheren Niveau haben van Gogh und Gauguin seine Formenelemente ausgebaut und sie in eine bessere Welt gerettet.

Das Anormale dieser Laufbahn endet in einer ungewöhnlichen Tragik. Dem Willen, der die zahllosen Hemmungen der Anlage und der Erziehung überwindet, setzt schließlich die brutale Natur eine letzte Schranke entgegen. Den Degas, der gelernt hat, in sich hineinzusehen und den kein Zufall der sichtbaren Welt mehr verlockt, trifft das schwerste Schicksal. Er erblindet. Wenigstens war die Sehkraft seiner Augen schließlich so geschwächt, daß ihm die Tätigkeit des Malers versagt blieb. Er hat sich zuletzt nur noch mit Kleinplastik beschäftigt, in der vergeblichen Hoffnung, die tastende Hand könne das Auge ersetzen. Schon früher hat er dergleichen versucht. An der ersten Impressionisten-Ausstellung von 1874 nahm Degas als Hospitant teil und zwar u. a. mit einer kleinen Tänzerin aus Wachs,

[1]) Den Brief, um 1879, hat Proust mitgeteilt. Er ist auf deutsch in den „Künstlerbriefen aus dem neunzehnten Jahrhundert" (bei Bruno Cassirer, 1913) erschienen.

die er mit Gaze und Flitter geschmackvoll kostümiert hatte; geschmackvoll und ohne Einsicht in die Geschmacksvorschriften des Künstlers. Der Versuch charakterisiert dasselbe Tasten nach einer Betätigung zwischen den Künsten, das so manches andere Experiment des Technikers verrät. Nach seinem Tode kamen viele Dinge ans Licht, die der Lebende mit eifersüchtiger Scham bei sich behalten hatte. Die bei weitem umfangreichste Sammlung von Werken seiner Hand war in seinem Besitz. Neben über hundertundsechzig Gemälden und Skizzen, fast zweihundert Pastellen und vielen Zeichnungen fanden sich zweiundsiebzig Wachsmodelle nach nackten Tänzerinnen, Pferden, Jockeis und dergleichen. Man hat die Stücke pietätvoll abgegossen und in die Museen genommen. Das Bild des Meisters haben sie nicht sonderlich bereichert.

WILHELM LEIBL

Der Historiker der modernen Kunst gerät leicht in die mißliche Lage des Hausherrn, der seine Gäste nicht zusammenhalten kann. Von der nicht fernliegenden Vorstellung ausgehend, die moderne europäische Kunst sei die Kunst der modernen europäischen Kulturländer, hat er die besten Engländer, Franzosen, Deutschen, Skandinaven usw. eingeladen, und obwohl er den Begriff modernes Kulturland mit äußerster Strenge bemessen hat, sind der Gäste, mit denen er nicht über die Sache, die ihm am Herzen liegt, reden kann, zu viel. Es kommt zu keiner allgemeinen Unterhaltung, nur zu Höflichkeitsphrasen wie in den meisten Kunstbüchern. Er muß von den Franzosen, mit denen er gerade über den Impressionismus ins Reine kommen möchte, zu Deutschen, die sich bei Cranach befinden. Wenn er bei denen mit Mühe warm geworden ist, muß er zu den Engländern, die über das Kostüm der Ghirlandajo und Botticelli streiten, oder zu Dänen und Norwegern, die soeben ein Heidengrab entdeckt haben. Sein höfliches Interesse an diesen Dingen bringt ihn in die Gefahr, den eigentlichen Zweck des Abends zu vergessen.

Die alte Kunst hatte viele Pflanzstätten, Rom, Flandern, Florenz, Venedig, Spanien, Holland. Keine ist zu entbehren, wenn man sachlich sein will. Die moderne Kunst hat beinahe nur einen einzigen Platz. Sie ist in Paris gemacht worden, nicht in Frankreich, sondern in Paris. Nicht einmal in Paris, sondern in einem Viertel von Paris, in ein paar Straßen, ein paar Häusern, von einem Dutzend Menschen. Die anderen Städte, Länder, Nationen haben auch ihre Künste aller möglichen Art, in denen mindestens ebensoviel von der Art des Volkes zu finden ist, wie in der Pariser Kunst von den Franzosen. Nur das eine, ein allgemein gültiger Ausdruck für zeitgenössisches Fühlen, fehlt. Im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts spielen noch ein paar Leute in England und Spanien entscheidende Rollen. Nachher beherrscht Frankreich nahezu allein den Fortschritt, noch selbständiger als im achtzehnten Jahrhundert. Nur tun die anderen Länder nicht mehr so folgsam mit wie damals unter dem universellen Regime des französischen Geschmacks, sondern machen sich ihre eigenen Geschichten zurecht; Geschichten, die lokale Bedeutung haben, aber zu der Entwicklung zeitgenössischer Formen nichts beitragen. Es fehlt

nicht an Beziehungen zu der modernen Kunst. Seit hundert und zumal seit sechzig Jahren sind die Künstler in Scharen nach Paris in die Lehre gezogen. So hoch wir den Spürsinn der Lernenden schätzen mögen, die sich von dem Prestige der populären Franzosen nicht abhalten ließen, das in den Kreisen der Courbet und Manet Wachsende zu erkennen, ihre wesentliche Bedeutung beginnt doch erst da, wo aus der Erkenntnis schöpferische Ergänzungen der erkannten Formenwelt werden. Die Ungarn können stolz darauf sein, daß ihr Veteran Szinyei schon als junger Mensch die Vorstellung einer modernen Landschaft gewann. Von dem Rheinländer te Peerdt gibt es ähnliche Zeugnisse, und wir freuen uns, daß der Frankfurter Scholderer mit Recht auf dem Gruppenbildnis des Atelier à Batignolles von Fantin-Latour figurieren durfte. Die Skandinaven, die Belgier und Holländer, die Österreicher und Schweizer haben solche Tischgenossen des Fortschritts, und es ist keine verlorene Mühe, sie zu entdecken. Doch gehen diese Reflexe, die nicht zu Lichtern wurden, den Kulturhistorikern an, nicht den Forscher der Kunst. Der könnte sich, um das Zeitgenössische in der Kunst darzustellen, nahezu auf französische Meister beschränken, und die Beschränkung würde der Klarheit des Berichts zugute kommen. Nur Deutschland verdirbt diese einfache Disposition. Soweit sein Beitrag die moderne Tendenz Frankreichs nur verengt und vergröbert — und darauf beschränkt sich der größte Teil der Kunstbeziehungen Deutschlands zu Paris — könnte er übergangen werden. Aber er bringt allerlei Möglichkeiten und zwei oder drei Realisierungen, deren Art von Frankreich nicht oder nur oberflächlich vorgesehen wurde und die so gut zu dem Kapitel gehört wie der Impressionismus. Daher muß die deutsche Kunst, soweit sie mit diesen Möglichkeiten eng zusammenhängt oder diese Realisierung vorbereitet, mit einbezogen werden. Diese Notwendigkeit zwingt uns, die Geschichte der Entwicklung, die in Paris vor sich ging, auf eine Weile zu unterbrechen. Brächten wir den Beitrag in besonderem Zusammenhang, so könnte er als ein zufälliger Annex erscheinen, was weder seiner Bedeutung noch dem geschichtlichen Zusammenhang entspräche. Wir unterbrechen hier, nach Manet und Degas, die kaum begonnene Geschichte der Nachfolger Courbets und Delacroix', weil es hier noch besser angeht als nach Renoir oder Cézanne, die den Gedanken der Generation viel weiter brachten und Werte aufstellten, von denen der Übergang zu der primitiven Sphäre, aus der die Deutschen die ihrigen gewannen, noch schmerzlicher wäre. Zudem sind die meisten Deutschen, von denen wir berichten werden, wenn nicht Nachfolger Delacroix', mindestens — und eben deshalb in weit höherem Grade als die gleichzeitigen Franzosen — Nachfolger Courbets und ergänzen infolgedessen noch treffender als ihre Pariser Genossen das

Thema dieses Kapitels. Die Kameradschaft mit der Realität mußte aus vielen Gründen bei uns bis zur Neige erschöpft werden.

Die Unterbrechung hat noch den Nebenzweck, die Stellung der Renoir und Cézanne, die gern mit der Bedeutung Manets verwechselt wird, und ihr Verhältnis zur Gegenwart besser zu sichern. Wir verhehlen uns bei alledem nicht, der üblen Methode gewisser Romanciers zu folgen, die gleichzeitige Vorgänge hintereinander bringen und mangelhafte Übergänge mit Kapitelschlüssen zudecken. Es mag uns entschuldigen, daß wir die Geschicke, die hier erzählt werden, nicht erdacht haben und daß wir dem Vergnügen des Lesers nicht die gegebene Situation des Objekts zum Opfer bringen dürfen.

Leibl hat kurze Zeit neben Courbet und Manet gestanden, und dies schien uns früher seine wesentliche Stellung. Man sah seine Nachfolger in Deutschland, nicht seine deutschen Vorgänger, wenigstens nicht die in der zeitgenössischen Kunst. Die verbriefte Zugehörigkeit zu Piloty und Ramberg galt für unwesentlich wie Manets Beziehung zu seinem Lehrer Couture. Piloty und Ramberg waren nur als Regisseure einer den Meiningern verwandten Historienmalerei bekannt, die das Theater der Delaroche, Cogniet und der illegitimen Nachfolger Delacroix' auf deutsche Stoffe applizierten. Leibl erschien in diesem Milieu ebenso unvermittelt wie Hans von Marées. Bis uns die deutsche Zentenale in Berlin und die folgenden retrospektiven Münchener Ausstellungen, zumal die 1909 von Heinemann zusammengestellte Pilotyschule, über die Malerkultur in dem München der sechziger Jahre unterrichtete. Bevor die Historiker ihre Leute in die Kostüme steckten, machten sie Studienköpfe nach ihnen. Diese Studien waren in brauner Sauce gemalt. Das Braun und die paar lebhafteren farbigen Lichter waren einer sehr bescheidenen Palette entnommen. Die offizielle Farbe kam erst nachher mit den bunten Kostümen, und dann ging gewöhnlich das Farbige und mit ihm das Leben verloren. Mit der Sauce malte man. Es war kein Zeichnen, kein Kolorieren, kein Simulieren, keine Verkleidung. Es war auch keine himmelstürmende Offenbarung, aber ein natürlicher und kultivierter Ausdruck erlebter Dinge. So sahen Maler, die wußten, was Malerei war.

Es wäre Fälschung, wollte man die Bedeutung der Münchener Künstler nach diesen Studien zu Bildern beurteilen, deren endgültige Form sich zuweilen sehr weit von diesem Niveau entfernt. Wir können ihnen die Verkleidung, die sie einmal gewählt haben, nicht wieder abnehmen. Ihre mangelhafte Erkenntnis gehört zu ihrer Kunst. Die glänzenden Studien der Schwind, Lindenschmit und Lenbach — um aus verschiedenen Lagern drei besonders merkwürdige Beispiele zu nennen — schaffen leider ihre Bilder nicht aus der Welt. Aber man kann ebensowenig die

Möglichkeiten dieser Malerei übersehen, die nur, weil sich die Maler — oft gewaltsam — gegen ihre bessere Natur sträubten, unrealisiert blieben. Der Ehrgeiz war von Übel, nicht das Können. Es ging den Gabriel Max, Habermann und Albert Keller und vielen anderen Münchenern ähnlich, wie in England der Generation Wilkies, wie in Frankreich Carolus Duran und Genossen. Der bürgerliche Anspruch zerstörte die Kunst. Man hätte das Rechte gekonnt, wenn man nur gewollt hätte. Es fehlte den meisten die kostbare Bescheidenheit eines Spitzweg, der nichtsdestoweniger so unbescheiden war, scheinbar unerreichbare Werte wie Diaz und Isabey und sogar Delacroix auf seine Marionettenbühne zu zitieren, wie Uhde-Bernays in seinem reizenden Buch erzählt [1]), und dem es glückte, weil er das Maß seiner Bühne im Auge behielt. Aus demselben Grunde behaupteten sich die Münchener Landschafter, solange sie Landschafter blieben.

Hinter den schlimmen Historien- und Genrebildern erblicken wir heute ein anderes München. Neben der offiziellen Tradition, geführt von pathetischen Akademikern, die gedachte Begriffe und geschriebene Geschichten zu malen versuchten, gab es eine andere, die von den alten Meistern geführt wurde und den Kult der Wirklichkeit trieb. Sie kam nicht mit Ludwig I., mit dem man gewöhnlich die Münchner Kunst beginnt, sondern war vorher da, wurde von dem Klassizismus unterbrochen, nicht zerstört, bestand neben Cornelius und sogar in Cornelius und gehörte zu München wie die mächtigere und kultiviertere Tradition der Füger und Waldmüller zu Wien. Die Kobell und andere hatten diese Malertradition aus dem achtzehnten Jahrhundert in das neunzehnte gerettet und dabei das verblasene Franzosentum der kurfürstlichen Hofmaler in ein derberes bürgerliches Jargon verwandelt. Dabei hatten die alten holländischen Landschaften geholfen. Sie blieben den Münchener Malern vertraut. Von der spröden Einfalt der Kobell und Wagenbauer zu der Generation des älteren Schleich führt eine Linie. Schleich und noch mehr die Langko, Lier und Genossen erweitern das Holländische. Die Meister von Barbizon werden ihnen, was jenen Constable war. Das Format ist kleiner, viel kleiner und faßt dann am meisten an romantischer Anmut, wenn es am kleinsten ist. Für die mit Schmerzen geborene Natur eines Rousseau fehlt auch in den größten Bildern der Raum. Das weiche süddeutsche Behagen, dem nur Wilhelm Busch einen ganz männlichen Ausdruck zu geben vermochte, verwischt und versüßlicht die Harmonien. Die Landschaft unterwirft sich einem geläufigen und leicht erreichbaren Begriff des Bildhaften, bevor sie von eigener Anschauung berichtet. Die Natur wird durch Bilder, durch oft recht gute Vor-

[1]) Carl Spitzweg, von Hermann Uhde-Bernays (Delphin-Verlag, München 1914).

bilder gesehen. Wiener Einflüsse mögen beigetragen haben, die Vorbilder möglichst leicht zu nehmen. Bis tief in die siebziger Jahre hinein hat die Wiener Malerei mit der deutschen und zumal mit der Münchener enge nachbarliche Beziehungen gepflegt. Ferdinand v. Rayski, die auffallendste Erscheinung unter den deutschen Autodidakten, ist ohne Wien nicht zu erklären.

In diese Atelieratmosphäre tritt ein Künstler. Leibl kommt aus Köln. Das Gute aus München haben meistens die Leute gewonnen, die aus Norddeutschland hinkamen. Leibls Vater, der Kölner Domkapellmeister, ist nach Mayr[1]) bayrischer Herkunft. Die Mutter stammt von Kölner Kleinbürgern ab. Die Mischung des Süddeutschen und des Niederrheinischen kommt in Leibls Kunst deutlich zum Vorschein. Seine Entwicklung kann als der Versuch gelten, aus den beiden Elementen, soweit sich mit ihnen traditionelle künstlerische Vorstellungen verbinden, eine Einheit zu bilden.

Der Kölner organisiert die malerische Sauce der Pilotyschule und gewinnt daraus fast auf Anhieb eine eigene Form. Schon in vielen Köpfen der frühsten Münchener Zeit[2]) sucht die Fleckenverteilung, die von der Schule auf koloristische Effekte hin betrieben wird, ein prägnantes Flächensystem. Dieses objektiviert die Natur und die materiellen Mittel des Malers. Es ersetzt den hübschen Fleck durch die Straffheit der Konstruktion, die das Gesicht in verschieden belichtete Massen teilt und diese durch wohlabgewogene Tonwerte verbindet. Die Energie des Gestalters ist in jedem Pinselstrich zu spüren; im Prinzip eine der Manetschen Malerei verwandte, vielleicht sogar als Tendenz noch subjektivere Form, die der zwanzigjährige Akademiker vollkommen selbständig findet. Er traut sich nur noch nicht, das Gefundene, das seinem Instinkt zugeflogen ist, mit vollem Bewußtsein zu erfassen und auszubilden. Er verwechselt diese noch lose und ungeklärte Form seiner Vision mit dem beschränkten Inhalt seiner Skizzen, die keineswegs immer die sicheren Ansätze seines persönlichen Ausdrucks verraten und sich oft von der gewohnten Münchener Art nur durch eine größere Herzhaftigkeit unterscheiden. Der Übergang von dem sehr hübschen farbigen Entwurf der Kritiker, in der modernen Galerie in Wien, zu dem Gemälde des gleichen Vorwurfs in der Sammlung Joest ist die normale Liquidation eines malerischen Entwurfs der Pilotyschule. Dieses Malerische mit seiner lockeren Farbigkeit hat alle möglichen verführerischen Reize, aber besitzt nicht jene leiblhafte Struktur, von der man auf eine schöpferische Aus-

[1]) Näheres in meinem Buch über Degas (R. Piper & Co., 1924).

[2]) Z. B. in den Bildnissen Gymnasialprofessor Klein, Sicherer und zumal in dem Splitgerber, alle aus 1865, sämtlich in Waldmanns Leibl-Werk (Bruno Cassirer, Berlin 1914) abgebildet.

gestaltung schließen müßte. Die Undeutlichkeit der Anlage läßt alle Möglichkeiten der Vollendung zu, auch das Genrebild altholländischen Gepräges, das tatsächlich daraus wurde. Knaus und Defregger versprachen ebenso alles Mögliche, solange sie sich mit Andeutungen begnügten.

Zu dem mangelhaften Unterscheidungsvermögen des blutjungen Künstlers, der in seinem Milieu keine Stütze findet, treten andere Versuchungen, die sich scheinbar legitimer Vorwände bedienen. Dem verallgemeinernden System des Schöpfers, der mit seiner Materie seinen Menschen hinstellt, widersetzt sich der gewohnte Zweck des Bildnismalers, der von dem Modell nichts abziehen möchte. Da seine flächige Art die Ähnlichkeit, wie er sie verlangt, oder wie sie verlangt wird, nicht erschöpft, verunreinigt er die Form. Sie wird zuweilen, wie in dem sehr würdigen Kölner Bildnis des Vaters, durch eine objektive Zeichnung verhärtet, oder, noch häufiger, auf Münchener Art verflaut. Der tragende, aufbauende Strich, der die Erscheinung mit der Empfindung verbindet, verschwindet unter summarischem Schummern, und es entstehen Bildnisse, die sich nur durch höheren Anstand und größere malerische Qualitäten von der Kategorie Lenbachs unterscheiden. Diese Schwächung der Form trübt auch das Hauptwerk der Zeit, die Frau Gedon. Vielleicht war es ursprünglich in der flüssigen, zusammenfassenden Art geplant, in der die meisten Bildnisse der Jahre 1870—73 gemalt wurden. Im Fleisch sind Ansätze der flächigen Struktur zu erkennen. Der Maler, ein mit allen Mitteln ausgestatteter Maler, hat der schönen Frau, dem reizvollen Kostüm und seiner Palette, seiner Malerfertigkeit die Hingabe an seine Vision geopfert. Der Schwung, mit dem das gegraute Kaffeebraun des Kleides hingestrichen ist, hat keine Widerstände zu überwinden und ist nur mit der flinken Hand gemacht. Als das Bild, das einst (auf der schönen Internationalen Ausstellung von 1869 in München und 1870 im »Salon«) den Ruf des Malers begründete, vor zwei Jahren in Paris auf der Auktion Carcano wieder auftauchte, vervielfachte sich die Bewunderung vor der alten, an Können reichen Münchener Tradition. Dieses München war damals Paris näher als irgendein künstlerisches Zentrum der Welt, näher dem Niveau meisterlicher Schöpfungen als je wieder seit jenen Tagen. Das fühlte man als Deutscher mit allerlei stolzen und melancholischen Regungen. Aber der Freund Leibls war vor dem Bilde enttäuscht. In der Münchener Schule ist das Bild ein primus inter pares. Man findet in der Pinakothek zu leicht den Weg von dieser Höhe zu den Niederungen derselben Region.

So war Leibl, als er mit Courbet, der sich 1869 zum zweiten Male den Deutschen präsentierte, zusammentraf: eine malerische Mischung, eine wundervolle

Studie. Es konnte alles daraus werden. Was bedenklich schien, eine Frühreife des Virtuosen, ließ sich leicht entfernen. Die Gesinnung war von allem Virtuosentum frei. Eine nichts weniger als münchnerische Gewissenhaftigkeit stand dahinter, eine in ihrer unbeugsamen Einfalt fast gefährliche Treue, ein reiner Mensch, bereit, für das Rechte alles zu opfern, und eine hünenhafte Kraft, der keine Last zu schwer war. Nur das Rechte finden! Er hatte es und hatte es nicht. Er besaß es wie ein Kind, das duffiges Gold und blankes Talmi bei sich trägt und zu Leuten gerät, die beides mit der gleichen Bereitwilligkeit hinnehmen, das Blinkende noch lieber als das Echte. Er war ein Riese als Maler, ein Kind als Künstler. Die Entwicklung des Intellekts in der gladiatorenhaften Gestalt hatte mit der Ausbildung des einen Organes nicht gleichen Schritt gehalten. Das Wollen war dumpf wie in den plumpen Hünen unserer Mythologie, die blind ihrer Kraft gehorchen.

Leibl findet in Courbet einen Genossen. Ist es der rechte Helfer? Es sieht anfangs fast so aus. Eins wird ihm bestätigt: es gibt nur die Natur und die alten Meister. Und im Finger ist die Feinheit. Ähnliches wird auch in München gesagt, aber es kommt auf den Sprecher an. Eine nützliche aktuelle Wahrheit wird endgültig formuliert: der ganze Historien- und Anekdotenkram Pilotys ist von Übel. Courbet ruft in dem Schüleratelier, in dem noch immer Leibls Staffelei steht, eine Revolution hervor oder, vielmehr, treibt die längst vorhandene Gärung zum Ausbruch. Leibl erkennt das Trügerische des malerischen Flecks der Münchener Atelier-malerei, ob der Fleck aus einem Atelierlappen oder einem historischen Kostüm gewonnen wird. Er will von nun an nur noch wie Courbet malen, unabhängig von jeder „Stellung" und den Kniffen der Routine. Eines Morgens, als gerade sein Freund Szinyei, Courbet-Enthusiast wie er selbst, ins Atelier tritt, ruft er ihm zu, stehen zu bleiben. Szinyei will wenigstens Mantel und Zylinder — den matten Zylinder, den Courbet importiert hat, ablegen. „Nein!" sagt Leibl. „So wie du bist, in einem Zug, so wie Courbet!" An dem gleichen Vormittag in ein paar Stunden entsteht das Bild so, wie es heute in der Budapester Galerie hängt. Leibl kann nicht weiter daran arbeiten, weil er das Atelier Pilotys nicht wieder betritt. Am Abend, beim Lettenbauer, der kleinen Kneipe jenseits des Stachus, wo die rote Anna Courbet und seinem Anhang gutes Bier in Massen serviert, kommt es zur Verschwörung. Leibl hebt Courbet mit dem Stuhl, auf dem der Gefeierte gerade sitzt, auf den Tisch und zeigt ihn der Versammlung: Der und kein anderer ist der Führer. Anderen Tages melden Leibl und Szinyei mit Protest ihren Austritt aus der Piloty-Schule an. Andere folgen.

Bei alledem ist von einem Einfluß Courbets auf Leibl wenig zu merken. (Auch Szinyei ist nur ganz kurze Zeit, wie ein kleines Waldstück, das in der Budapester Galerie in der Nähe von Böcklinhaften Motiven des Meisters hängt, beweist, Courbet gefolgt.) Leibl wollte das Bildnis wie Courbet malen. Er stellte sich hin wie Courbet, nahm sogar Courbets Farben. Aber es wurde etwas ganz anderes daraus; ein behender Beitrag zu seiner eigenen, von Courbet unberührten Flächentechnik[1]), verschieden von den anderen Bildern Leibls, spontaner, nervöser, flüssiger, aber deshalb dem Franzosen nicht ähnlich. Courbet hat nichts dergleichen gemalt. Seine Gestalt war immer plastischer. Eher könnte man an Manet denken, an die Geistesart Manets, nicht an das Gefüge seiner Bilder, noch an seine Koloristik.

Leibl findet in Courbet die Gattung von Naturmalern, zu der er sich zählt, den Realismus, der ihm selbst vorschwebt. Er erkennt in Courbet das reichste Exemplar seiner Gattung, nicht den hellsichtigen Lehrer, der seine Eigenart erkennt, ihm zeigt, wie er sie reinigen und erhöhen könnte, und ihn auf die Notwendigkeit weist, die störenden Schlacken zu entfernen. Man müßte im Gegenteil annehmen, der große Prahler hätte den bescheidenen Deutschen nur verwirrt, wenn der auf den Grund des Schlagworts „la Nature" geblickt hätte. Alle Vorzüge Leibls sind in Courbet ins Riesige gesteigert. Das Vorbild des Menschlichen, auf das es in diesem Falle vor allem ankam, das Vorbild für die weiteren Perspektiven des rechten Wollens, versagte. Der Franzose befand sich im Grunde in derselben Lage wie der Deutsche, und nur seine kolossalen Umrisse hindern uns, die gleiche Unsicherheit zu erkennen. Alles war größer in ihm, nicht zuletzt die Unordnung des Instinkts, und nur ein so krasses Selbstbewußtsein und ein so robustes Temperament, auch dieses unverhältnismäßig größer als das des Deutschen, konnte bei der tollen Prasserei über dem Wasser bleiben.

Aber Courbet ist im übrigen auch Franzose. In einem Lande, wo solche Leute wachsen, muß gut zu leben sein, denkt sich der Deutsche. Hätte ihn Courbet in Paris getroffen, so hätte der Franzose dasselbe von München gedacht. Freunde Courbets vermitteln eine mit Ehren und Einnahmen verbundene Einladung. Leibl geht nach Paris.

Er hat dort sein kultiviertestes Bild, die Cocotte, gemalt. Es ist das holländischste seiner Bildnisse. Das, was ihm die Vermeer, Jan Steen und Terborch zu sagen hatten, ist hier in klassisches Deutsch gebracht. Nur von Paris ist nicht das leiseste zu spüren. Ohne die Stuttgarter Kopfstudie hätte man Mühe, an das Parisertum des feisten Modells zu glauben. Die anderen in Paris entstandenen Bilder, die

[1]) Wohl findet man hier und da auf Bildern Courbets eine ähnliche Flächentechnik (welche Technik fände man nicht bei ihm?), doch wird sie nie so systematisch verwendet.

glänzende alte Pariserin und die schönen Bildnisse der Maler Eysen und Paulsen könnten auch in München gemalt sein. Das ist echt Deutsch, und es gefällt uns, dieses Nicht-Umfallen, weil draußen etwas anderes ist, das gelassene Warten, bis drinnen das Neue gespürt wird. Der Schwerblütige hätte jahrelang „die feinere französische Lebensart[1])", die ihm sehr behagte, um sich haben können, ohne sich zu ändern. Es gab nichts umzulernen. Es war hier in der freisten Atmosphäre nur die Einsicht in die eigene Freiheit zu gewinnen, ein sicheres Gefühl für sich und die Welt. Das hätte sich verstärkt, wenn ihn nicht der für unser Heer siegreiche, für die deutsche Kunst verhängnisvolle Krieg nach kaum neun Monaten vertrieben hätte. Nur deshalb hätte man ihm eine längere Frist gönnen mögen.

Die Frucht der Reise ist mannigfaltiger Art. Vor allem hat von nun an Leibl eine Instanz über München. Sie ist nicht genau zu bestimmen, war wohl weniger eine Quelle der Belehrung als ein moralischer Rückhalt, als solcher aber unschätzbar. Leibl hat in Paris Erfolg gehabt. Wir können uns über die Herkunft des Erfolges, so legitim er war, nicht täuschen. Die goldene Medaille wird nicht dem vorwärts dringenden Meister, der die Möglichkeiten einer neuen Form in den Händen hat, gegeben, sondern dem Beherrscher altmeisterlicher Mittel. Das übersieht der Glückliche. Dem Ausländer entgeht die zweifelhafte Gültigkeit einer Instanz, die von Courbet nur das ähnliche Stück seines geschickten Artistentums murrend gelten läßt und die Eroberung eines Manet und seiner Freunde, die exemplarische Selbstzucht der neuen Generation auspfeift. Er glaubt den offiziellen Lorbeer nicht aus den Händen einer satten Bourgeoisie, die sich nur durch ein höheres Geschmacksniveau und ein ausgebildetes Liebhabertum von der deutschen Spießerei unterscheidet, sondern von Frankreichs Künstlern, seinen neuen Genossen, zu empfangen. Die gewähren ihm, was das Vaterland, d. h. die Münchener Schikane, seinem Sohne verweigert. So bildet sich in ihm die romantische Vorstellung einer hohen und gerechten Tafelrunde, wo er Zuflucht finden kann. Die Anerkennungen, die ihm Paris auch in der Folge noch geraume Zeit gewährt, verdichten die Romantik.

Die unmittelbaren künstlerischen Anregungen der Pariser Zeit treten neben diesem ideellen Besitz zurück, aber sind offenbar nicht gering gewesen. Leibl ist sicher in den neun Monaten mit allen bedeutsamen Erscheinungen des Pariser Kunstlebens in Berührung gekommen. Er verkehrte zumal mit dem Courbet-Kreise. Alfred Stevens, der dazu gehörte, wird ihn mit Manet bekannt gemacht haben, mindestens mit den Bildern Manets, von denen Courbet schon auf der

[1]) Aus dem Brief der Mutter, den Mayr S. 37 mitteilt.

Münchener Ausstellung einige gesehen hatte. Die Beziehung Manets zu den Bildnissen der Nichte von 1871, auf die Waldmann hingewiesen hat[1]), steht außer Zweifel. Aus solchen Eindrücken und aus manchen Werken Courbets, die er in Paris sah und die deutlicher die spezifische Form, den Teilungsmodus, zeigten als die glatteren Gemälde, mit denen Courbet in München paradiert hatte (sie sahen damals alle noch viel farbiger und frischer als heute aus), hat Leibl den Mut gewonnen, sich ungehemmt seinem Flächenrhythmus hinzugeben. Die Folge ist die schöne Reihe seiner Meisterwerke aus der ersten Hälfte der siebziger Jahre.

Es sind wieder Bildnisse. Leibl malt nichts anderes. Ein Kopf, allenfalls ein paar Köpfe beieinander, die dann schon seiner Ungewandtheit viele Schwierigkeiten bereiten. Er komponiert nicht. Eine Zähigkeit in seiner Psyche scheint ihn zu hindern, dieselbe Zähigkeit, die wir in anderen Graden in Manet, Renoir und Cézanne, bei allen Nachfolgern Courbets finden. Sie steigert sich in dem Deutschen zu einer unüberwindlichen Abneigung. Unter allen Zeitgenossen steht Leibl am weitesten entfernt von der romanischen Legendenkunst, die in Delacroix ihren größten Ausdruck findet. Das Pathos des Barocks, das Spiel des Dix-huitième, alles, was im Engeren oder Weiteren mit dieser Bewegtheit zusammenhängt, gehört für ihn zu der „feineren französischen Lebensart", die er schätzt aber nie zu der seinen machen möchte oder könnte. Diese Einsicht ist Kraft. Er fühlt keine Schranke. In dem Haupt des Menschen offenbart sich das Universum. Wer das einmal erkannt hat, wird nichts anderes malen, braucht nichts anderes zu malen. Alles andere wird künstlich und belanglos. Welche Legende der Mythologie könnte je das Mysterium erschöpfen, das aus einem Antlitz — es braucht nicht einmal bedeutend zu sein — zu lesen ist! Zwischen Stirn und Mund jedes Gesichtes geschehen Dinge von unbegrenzter Deutbarkeit, die kein auf einen bestimmten Zweck gedrillter Verstand, nur ein intuitives Sehen erfaßt. Da sind Landschaften heroischer und idyllischer Art, liebliche und rauhe Gelände. Da sind Schluchten,

[1]) Waldmann Leibl-Werk S. 86. Freilich darf der sehr große Unterschied innerhalb der Gleichartigkeit nicht übersehen werden. Man würde über ihn staunen, wenn wirklich einmal die Nichte der Münchener Pinakothek neben einem Manet von ähnlicher Art hinge. Leibl war alles andere eher als ein Manet. Der dünnflüchtige, geschwinde Auftrag erlaubte ihm nicht die Erschöpfung seiner Möglichkeiten. Das Grau des Kleides und das rosa Fleisch der Nichte haben nicht die schöne manethafte Materie, die erst den dünnen Auftrag als Vorteil erscheinen läßt, sondern wirken ein wenig mühselig, um nicht zu sagen kleinlich. Das weit höher stehende Szinyei-Bildnis in Budapest ist eine geniale Untermalung, nicht mehr. Das Flüssige ist mehr ein materieller Begriff, den wir aus der Prozedur des Malers, wie wir sie uns denken, ableiten, viel weniger die Qualität der erreichten Materie. Das Bild war einmal flüssig, aber ist eingetrocknet. Das hindert nicht seine eigenartige Wirkung, aber diese liegt abseits von Manet. Manet verstand den dünnen Auftrag flüssig zu erhalten und mit ihm das Maximum seiner Farbigkeit zu erzielen.

wo die Dämmerung huschende Gespenster gebärt, üppige Vegetationen, kahle Gipfel. Das Fleisch kann zu Wogen werden, die der Sturm erregt, wo Klippen, schroffe Felsen, vom Gischt bespielt, hervorragen, oder zu einem blumigen Anger oder zu geackerten Feldern. Der Künstler, der diese unendlichen Möglichkeiten der Interpretation erfaßt, begreift nicht, warum der Maler sein Modell verkleiden sollte, warum das zeitgenössische Kostüm mehr oder weniger als irgendein anderes geeignet sein könnte. Das Stück des Herrenhemdes in dem winkligen Westenausschnitt gibt dem Dunkel, aus dem der Kopf hervorwächst, das notwendige Licht, das fette Weiß, das wie ein Segel leuchtet. Kein ziseliertes Kleinod könnte in dieser zackigen Lache von Weiß den Wert des Schlipses ersetzen, kein buntes Ordenskleid, kein strahlender Panzer das wallende Schwarz des Rocks.

In diesem Leibl ersteht der Welt der Bildnismaler der neueren Zeit, der größte seit Rembrandt. Er erhebt sich hoch über die englische Porträtkunst des 18. Jahrhunderts. Die Reize der geschickten Manufakturers werden neben der Wucht der Bildnisse Stenglein, Rupprecht, Hartzheim usw. zu dekorativem Plunder. Und die Wucht der Meisterbildnisse der Davidschule, selbst die Géricaults, scheint neben der Art Leibls mehr von einem Pathos der Aussprache als von der Macht des Gedankens bestimmt. Die Materie, die wir in dem Doppelbildnis Davids und den Frühwerken Géricaults als Träger des Persönlichen fanden, hat sich weit über dieses hohe Niveau hinaus entwickelt und unvergleichlich zahlreichere Möglichkeiten des Ausdrucks gewonnen. Teile der Gestaltung Géricaults und Goyas waren so wirksam, wie in den Leibls jeder Pinselstrich, wobei es uns unwesentlich erscheint, was jene Meister außer jener Wirksamkeit darzustellen vermochten. Der größere Reichtum ihrer Bildnisse an Sonderheiten vielerlei Art, an Pracht der Gebärde und anderen relativ gegebenen Details, vermag uns nicht die Intensität unseres Meisters zu ersetzen. Der stolze Verzicht auf alle Nebendinge, und für ihn ist Nebending, was bei vielen bewunderten Werken mit zu der Hauptsache gehört, erlaubt und erzwingt die reinste Form der Gestaltung. Diese ist vielleicht einfacher und robuster als die der Künstler romanischer Abstammung, denen die Tradition unzählige Hilfen in die Wiege legt. Wir gelangen bei dem Leibl der siebziger Jahre zu der Vorstellung einer Persönlichkeit, die sich diesen angeborenen Schranken entzieht. Der Einfachheit steht bei jedem Vergleich die größere Intensität gegenüber. Courbet hat kein Bildnis von der Stärke eines Pallenberg oder des Bürgermeisters Klein gemalt. Er wollte nicht, kann man einwenden, brauchte es nicht, um sich vollkommen auszudrücken. Für ihn war das Be-

gräbnis von Ornans das Bildnis. Der Einwand ist ebenso gültig für Courbet wie für Leibl. Für Leibl war das Bildnis das Erlebnis. Er bedurfte keiner anderen Gattung.

Dies kann nicht klar genug gesagt werden. Der Titel des größten Bildnismalers seit den Alten wiegt nicht schwer. In hundert Jahren, wenn die Photographie noch endgültiger die Porträtgelüste des Bürgers befriedigt haben wird, macht man vielleicht einen Stümper zum Nachfolger der Würde. Leibl kam von keinem Spezialismus zu seiner Meisterschaft. Unter den mißlichen Umständen, mit denen er zu kämpfen hatte, mögen wir beim Überblick über das ganze Dasein des Künstlers auch einen Hang, der ihn mehr zum Bildnismaler als zu etwas anderem bestimmte, erkennen. Von dieser Beschränkung ist zu der Zeit der Tischgesellschaft nichts zu spüren. Der Hang zum Bildnis hat damals keine größere Bedeutung als die Wahl eines Pigments oder eine andere rein stoffliche Frage.

Die Unabhängigkeit des Geistes stellt den frühen Leibl über den späten Manet. Wenn von den beiden einer als Spezialist zu gelten hat, ist es sicher nicht der Deutsche. Auf der Suche nach dem Absoluten, das die Werte großer Meister gegen die Zersetzung durch die immer fließende Entwicklung sichert, wird man den Leibl, der den Sattler mit der Dogge, den Schwarzbärtigen Herrn, den Bürgermeister Klein und den Schuch malte, für gesicherter finden als den Manet des Desboutin und der Nana. Es ist, als hätte eine entfernte Instinktgemeinschaft mit dem frühen Manet Leibl angehalten, das auszubilden, was in dem frühen Elternbildnis des Franzosen, in dem Liseur und ähnlichen Dingen steckt, und ihn von dem Impressionismus, der Manet verleitete, einer Aktualität sein Symbol zu opfern, ferngehalten. Aller Farbenzauber, alle Beweglichkeit und Eleganz des Parisers rütteln so wenig an der Stabilität einer Leiblschen Erscheinung wie die Flinkheit eines Hals an der Geschlossenheit Rembrandts. Im Bürgermeister Klein (nicht in der Frau Gedon, wie manche Bewunderer glauben) steckt etwas von Rembrandt; nicht nur rembrandthafte Form, auch rembrandthafter Instinkt. Beides scheint vereinfacht, und die Vereinfachung entspricht einem geringeren Umfang der nach Gestaltung ringenden Seele. Der spröde Leibl hat nicht die schöpferische Wollust des Leidens gekannt, die Rembrandt zu dem Höchsten trieb, aber gehört zu den unendlich wenigen Künstlern unserer Zeit, vor deren Werken wir an die Sphäre Rembrandts denken dürfen. Von den Franzosen seit Delacroix gilt das gleiche nur von Cézanne. Der Leibl des Schimmelreiters bildet zu der von Cézanne realisierten Vision rembrandthaften Geistes eine Brücke, die mir bedeutungsvoller erscheint als alles, was die engeren Genossen Cézannes zu derselben

Welt beigetragen haben. Von Deutschen ist nur ein einziger weiter in dieser Sphäre vorgedrungen: Hans von Marées.

Die Bilder um 1875, in deren Mittelpunkt die Dachauerinnen der Nationalgalerie stehen, bedeuten eine Schwächung dieses Niveaus. Die Tischgesellschaft und der Schimmelreiter galten dem Meister für unvollendet, waren es auch vielleicht wirklich insofern, als noch zu viel auf den Bildern war, was nicht unbedingt dazu gehört. Die Vision stößt sich an gewissen Resten einer anderen Realität. Zumal in der Tischgesellschaft wird der Rhythmus hier und da unnötig beschwert, und der Komponist, der sich jahrelang mit dem Bilde quälte, entschließt sich nicht, den Jungen mit dem Krug, eine überflüssige altmeisterliche Reminiszenz, zu opfern. Aber diese Schwächen korrigieren sich von selbst. Sie erscheinen wie die belanglosen Statisten im Hintergrunde eines Dramas, über die man, bezwungen von der Handlung, hinwegsieht. Die Dachauerinnen haben nicht diese Schwächen, aber auch nicht das Drama. Es ist das vollkommene Stück einer minderen Gattung. Der Flecken-Rhythmus wird säuberlich appliziert, mit Geschmack und Anmut. Und Geschmack und Anmut gewinnt der Betrachter; nichts Elementares, nicht einmal die Freude an dem kühnen zeitgenössischen Instinkt, die uns Bilder Manets schenken. Das Absolute verschwindet. Man konnte vorher an eine Sphäre Rembrandts denken, aus der ein Teil der fruchtbarsten Keime entfernt war. Jetzt entsteht ein verkleinerter, nicht vereinfachter, sondern vergröberter, Vermeer.

Der Genius rächt sich. Nie gewinnt ein Künstler den Moment des größten Erlebnisses, den er verpaßte, zurück. Nie erlangt Leibl von der Muse Verzeihung, daß er sie damals, als sie ihm die Arme öffnete, verschmäht, aus Eifer und Ernst, gehalten von allen möglichen würdigen Präokkupationen, aus Kunst, verschmäht hat. Nun geht die Entwicklung rapide. Während der Tor mit seinen klotzigen Armen Felsblöcke den Berg hinanzuschieben glaubt, sinkt er mit seiner ganzen Schwere in eine andere Welt. In dem Jäger und den Dorfpolitikern, Bildern, die ein oder zwei Jahre nach dem Schimmelreiter entstanden, ist kaum noch eine Spur von dem früheren Leibl enthalten. Man denkt nicht mehr an Vermeer, sondern an herzlich gleichgültige Bauern, die einen Kataster lesen, und an einen Jäger, der Kniehosen anhat. Man denkt an nichts als an das Gemachte. Es hört da auf, wo der Pinsel absetzt.

Man pflegt diese Wandlung mit der geistreichen Redensart abzutun, Leibl sei Realist geworden, und bewundert weiter Kniehosen und Bauerngesichter, wie man vorher das Göttliche bewunderte. O Deutschland, woher sollen dir große Menschen kommen, wenn du nicht einmal in denen, die dir vertraut sind, das Große erkennst?

Du bist arm und den Künsten abgewandt, suchst andere Würze für deines Geistes Notdurft. Es ist schon ein wahres Wunder, wenn einmal aus deinem steinigen Boden so ein Mensch wie Leibl erblüht. Und das Wenige, das dir der Gott, der die Lilien wachsen läßt, beschert, vernichtest du mit deiner gigantischen Dummheit. Was damals mit Leibl geschah, was heute in Deutschland geschieht und was in hundert Jahren hier geschehen wird, ist immer dasselbe. Die Menschen und die Phänomene wechseln. Der Geist, der Ungeist, der sie betrachtet, bleibt.

Andere Erklärungen der Verwandlung Leibls sind irrelevant. Sein schlimmster Feind war er selbst. Die größte Sünde beging er an seinem Eigenen. Er hielt das Rembrandt-Dasein nicht durch. Es fehlte die notwendige geistige Potenz und die Lust am Kampfe. Er sah nicht die zahllosen gutgewillten Anhänger, sondern nur die süße Schikane der Münchener Künstlerwelt, die allmählich für die Herrschaft ihres Lenbach heranreifte, des unheimlichen Königs, der in München mehr zerstört hat als ein richtiger König mit der legitimen Kunstfeindschaft heutiger Regenten je zu zerstören vermöchte. Leibl widerstand nicht dem Treiben. Es mag ihm, seitdem er sein Paris zu besitzen glaubte, noch schlimmer, als es war, erschienen sein. Ohne den Krieg mit seinen Folgen wäre er wahrscheinlich nach Paris zurückgekehrt. Angeekelt tat er das Gefährlichste, das ihm einfallen konnte, und ging ins Dorf zu den Bauern. Ein echt deutscher Streich, von vielen Landsleuten vor-, von vielen nachgemacht, eine Romantik, ohne die das deutsche Kunstleben seit Dürer unverständlich wäre. So will ich denn, sagt sich der neue Nazarener, zu den Einfältigen gehen. Die wissen nichts von der Niedertracht der Kollegen. Sie bedürfen nicht der raffinierten Tricks der Ateliermalerei. Da werden mir einfache Dinge einfallen, das große Schlichte und die schlichte Größe.

Man soll den Leibl, der von München nach Graßlfing, von Graßlfing nach Unterschondorf und von da noch in viele andere Dörfer ging, nicht Realist nennen, sondern Romantiker. An Realismus ist noch keiner gescheitert. Leibl ging nicht zu der Wirklichkeit, als er München verließ, sondern entfloh ihr. Er übertrug den Ekel vor der Sippe Lenbachs auf die Malerei, wie er sie in München verstanden hatte, und entsagte ihr, wie um sich von jedem Band mit jenem Milieu zu befreien. Er will etwas machen, das gar nichts mit München gemein hat, etwas ganz anderes. Es gelingt ihm. Er übersieht, daß er sich nicht nur von München, sondern von der Welt entfernt.

Es ist gut, bei Bauern zu sein, wenn man seine Bücher und andere angenehme Dinge bei sich hat. Es ist gut, des Nachmittags nach der Arbeit auf dem Spaziergang ihnen zuzuwinken. Guten Tag! guten Weg! Man kann mit ihnen auf Hühner

und Gemsen gehen, kann ihnen ungestraft mit Herz, Gemüt und Geldbeutel nahekommen, kann ihnen möglicherweise das oder jenes geben und noch mehr von ihnen empfangen. Nur die geistige Gemeinsamkeit, die einen Künstler aus seinen Nöten befreien könnte, ist undenkbar. Der Bauer ist immer der Stärkere. Der Städter mit seiner „feineren Lebensart" unterliegt. Leibl wird nicht Bauer. Diese banale Lösung hätte ihm die Tragik erspart. Sie paßte zu Thoma, dem geborenen Bauer, der im Grunde auch in seiner besten Frühzeit ein übertünchter Bauer war und nachher sein Bauerntum mit Schlauheit zu nützen wußte. Leibl bleibt Künstler. Ja, er wird es in einem besonderen Sinne mehr als je. Er gewinnt ein neues, weltfernes, mühselig ziseliertes Künstlertum. Das Bauern-Dasein verkünstelt den Menschen, macht aus dem Gestalter den Artisten. Was gegenwartmüde Engländer in Florenz, deutsche Flüchtlinge in Rom wurden, das etwa wird Leibl in seinem Dorfe. Es ist nicht genau dasselbe, schon weil es im Dorfe keine Botticellis gibt. Es ist mehr, viel mehr, schon weil kein Madox Brown, kein Flandrin, kein Veit oder Schnorr Leibls Vergangenheit, Leibls Erlebnis, seine Zähigkeit, noch seine blendenden Mittel besaßen. Es ist ein persönlicherer, nicht so leicht abzugreifender, ein viel höherer Wert, aber er liegt in dieser Richtung. Das Kirchenbild ist ein Werk präraffaelitischen Geistes, dessen stilistisches Vorbild zu suchen bleibt. Ob man das Vorbild findet und ihm einen Namen gibt, ist belanglos. Seine Wirkung ist da: der von außen genommene Zwang, der den Inhalt einschnürt (mit prangenden Schnüren), das Endliche festigt und das gewaltsam ausschließt, was die Endlichkeit in das Ewige ausdehnen könnte. Das Bild atmet nicht. Es fehlt der in der Tiefe arbeitende Organismus, der alles Sichtbare nur als ein an die Oberfläche dringendes Zeichen der inneren Bewegung erscheinen läßt. Das Organische, das wir bemerken, die wirksame Beziehung des Rokokogestühls zu den gebauschten Röcken, ist ein kunstgewerblicher Zierat wie die Linien auf Bildern von Millais. Die Details in den drei Frauen bleiben ethnographische Eigentümlichkeiten und variieren einen Begriff, das Bäuerische, nicht das Leben. Sie leben nicht. Die drei Gestalten sind raffiniert künstliche Geschöpfe, die sitzen und beten und beinahe atmen können. Ein handwerkliches Phänomen wie die Passionsuhr im Dom oder das Schnitzwerk in der Flasche, ein Wunder der Technik. Alles was die Hand geben kann, ist da. Vier Jahre wurde daran gearbeitet. Hundert Jahre solcher Handarbeit ersetzen nicht die einzige Minute eines schöpferischen Geistes.

Ein ernstes Genrebild. Der Ernst steckt nicht nur in dem Motiv, sondern auch in der ungeheuerlichen Zucht des Künstlers. Man fühlt die Disziplin wie eisigen Hauch. Die alten Nazarener gingen nach Rom und wurden katholisch, versuchten

es zu werden. Dieser hier, der Katholik aus Köln, wird Abstinenzler in einer Dorfkirche. Die Vorstellung von Leibls Tätigkeit gibt Albdrücken. Wenn man irgendwo ein Nachlassen oder die Spur der Qualen sähe, würde man, glaube ich, befreit aufatmen. Die Überwindung des Gefühls ist vollkommen und grenzt an das Wunderbare. Leibl heftete sich an das Modell, wie man einen Apparat festschraubt. So saß er Stunden, Tage, Jahre. Wenn die Modelle die Stellung um Millimeter veränderten, wurde er außer sich. Der Atem störte ihn und das Klappen der Augenlider. Kein Strich kam auf das Brett, den er nicht Haar für Haar nach dem Phantom seiner Wirklichkeit kopierte. Man hat in diesem Buchstabieren der Erscheinung geniales Sehvermögen erkennen wollen. Es war eine Art Mikroskopie, die sich der Anschauung geradezu mit Gewalt widersetzte, wenigstens der natürlichen Anschauung eines Menschen unserer Zeit. Wenn daraus keine rohe Willkür wurde, war die tiefe Gesittung Leibls daran schuld, der sich wohl aus der Welt, nicht aus der Kunst entfernen konnte. Er fand für seine Quälerei so gut Vorbilder bei den Alten, wie er deren vorher für seine Lust gefunden hatte. In der Einsamkeit seines Dorfes entdeckte er in sich das Erbe der Primitiven seiner Vaterstadt. Rembrandt und Vermeer verschwanden hinter den alten Kölner Meistern und anderen von ihrer Art. Dem Grübler, der sich kasteien wollte, mag die Überlegung gekommen sein, warum es erlaubter sei, sich einem Rembrandt, anstatt einem Holbein hinzugeben. Vielleicht, antwortete er sich, weil es leichter war.

Der Grübler übersah den Unterschied zwischen den unbegrenzten Entwicklungsmöglichkeiten der Holländer und zumal eines universellen Genies wie Rembrandt und den durchaus begrenzten Existenzbedingungen der Primitiven. Er übersah, daß er nicht auf der Suche nach Rembrandt, sondern nach sich selbst zu einer Kunst gelangt war, die sich keineswegs als Form, sondern als Intensität des menschlichen Ausdrucks mit Rembrandt vergleichen ließ. Nie war ihm eine Konkurrenz mit Rembrandt in den Sinn gekommen. Er hatte in der Art genau so gemalt wie seine Genossen in der Pilotyschule, in geläufigen zeitgenössischen Formen. Nur hatte er diese Formen besser ausgenützt, so gut, daß er über ihnen erschien. Für den alten Kölner, für Holbein hatte der Mensch des neunzehnten Jahrhunderts keinen Inhalt. Da konnte es sich nur um die Rekonstruktion eines Verfahrens handeln. Der sogenannte Realist gerät auf den Irrweg des sogenannten Idealisten Böcklin. Es ist dieselbe Romantik mit anderen Stoffen und anderen Energien, in einem höheren Menschen. Leibls Phantom ist weniger leicht zu durchschauen und er ergibt sich ihm nicht so widerstandslos. Er berauscht sich an seiner Askese, nicht an seinen Geschöpfen, und der Rausch ist ein schweigendes, brütendes Kämpfen in

einem luftleeren Raume. Der Irrtum wird ihm nicht billig. Der Hüne mit den Fechterarmen möchte sich durch ein Nadelöhr zwängen und doch die Größe behalten. Es handelt sich keineswegs um die mechanische Rekonstruktion der alten Malart. Er besitzt von früher her die Vorstellung von der Notwendigkeit, das Temperament zu beteiligen. Man muß übertragen, vergrößern. Böcklin immobilisierte sein Temperament mit einem bequemen Theater. Fischschwänze an Frauenkörpern ersetzten die Bewegung, grelle Farbensymbolik das Farbige. Leibl weiß, es kommt darauf an, wie das Ding, ob Kentaur oder Bauer, gemalt ist. Sein Traum ist viel phantastischer als Böcklins Zoologie. Er gerät auf den Einfall, das komplizierte Handwerk der Alten mit Temperament zu versetzen. Die glatte wohl präparierte Fläche der Tafel eines Marienmalers soll mit Primamalerei erreicht werden. Alles prima! sagt er stolz zu den Leuten, die das Gewebe der Kleider auf dem Kirchenbilde bewundern. Primamalerei tritt an die Stelle der Primaempfindung. Auf Deutsch heißt die Forderung so viel wie, den Pulsschlag eines Menschen von heute in den Adern eines Menschen des Mittelalters erzeugen zu wollen.

Leibls Hauptbilder dieser Zeit sind meistens auf Holz gemalt. Er hat um 1877 die Tempera, Böcklins Zuflucht, kennen gelernt und sie eine Zeitlang, auch bei Hauptwerken, benutzt. Auch seine Ölmalerei in der Zeit des Kirchenbildes ist in mancher Hinsicht die Technik eines Temperamalers. Er zeichnete zuerst sein Bild mit aller Genauigkeit auf, legte dann die Hauptflächen in dünner Farbe an und schliff die ganze Tafel mit Bimstein so weit ab, daß nur eine flächenhafte Andeutung der Komposition blieb. Dann begann er stückweise die Malerei. Es entstand ein Auge, die Nase, eine Hand. Natürlich paßte oft das eine Stück nicht zum anderen. Die Wange war matter als die Mundpartie. Dann schnitt er die Wange aus, schliff das Stück bis auf den Grund des Holzes ab und malte es aufs neue. Nun war die Wange leuchtender als der Mund. Dann mußte der Mund erneut werden. Das Zusammenstimmen der Stücke und das Verwischen der Grenzen des Mosaiks wäre schon eine Höllenarbeit gewesen, selbst wenn Leibl nur an die Materie (an das Pigment, das ihm unter der Hand zu trocknen drohte, und an die Farbe des Bildes) gedacht hätte, nicht auch noch an das Modell, das, während er es malte, zu altern begann.

Bekanntlich drehte Leibl zuweilen das Verfahren um und schnitt seine Bilder, nachdem sie längst fertig waren, wieder in Stücke. Wie ein Stück Kattun oder eine Marzipantorte. Und darüber hat sich noch niemand gewundert. Es ist auch durchaus verständlich, obwohl noch kein Künstler je seine Bilder so zerschnitten hat. Es gibt Schnitte und Operationen. Sehr oft operiert einer ein Bild wie Leibl

seinen Langbehn, an dem er, verführt von der Tempera, das Gesicht verdorben hatte. Es war eins der Bilder vor dem Kirchenbild, in denen er sich auf Früheres zu besinnen suchte, ein Bild des Übergangs wie die schlimmen Porträts der Gräfin Treuberg. Da hatte er den Grund aller Künstler, das beste Stück, die Hände — göttliche Hände, voll phantastischen Lebens, die ein Rubens gemalt haben könnte — zu retten. Bei den späteren Bildern hatte er nicht diesen bekannten Grund, aber einen nicht weniger plausiblen, der aus seiner Mosaiktechnik folgte. Es lag kein Anlaß vor, das Bild zu zerschneiden; aber es lag ebensowenig ein Anlaß vor, es nicht zu zerschneiden. Da der Schnitt das Muster respektierte, blieb die Kostbarkeit des Stoffs von der Operation unberührt.

Er schnitt Schürzen und Mieder aus, Teile von Schürzen und Miedern, und mit Vorliebe Hände. Die Mädchenhand mit der Nelke, die Grönvold besaß, kann ich nie ohne ein leises Grauen bewundern; Grauen vor der Realität dieses Archaismus. Bei den anderen geht die Vergangenheit gerade bis in das Kostüm. Die Hand eines Engels von Burne-Jones ist der Abklatsch der fünf Finger einer englischen Miß, die mir den Thee bringt. Diese Hand mit der Nelke gehört einer Kölnerin aus dem Jahre 1520, die damals einem der Vierundvierzig der Malerzunft für eine Maria Modell stand; die wirkliche Hand einer damals gemalten Hand, auf mysteriöse Art präpariert und erhalten wie die Leichen in der Gruftkapelle von Goslar. Was Leibls Genosse Sperl 1879 über eine Federzeichnung nach der Mutter Leibls sagte, das gehe nicht mit rechten Dingen zu, könnte man oft vor solchen Fragmenten wiederholen.

Das Kirchenbild wurde in München hin und her bekrittelt. Wie hoch steht der tragische Kämpfer über dem Betrieb der Clique, die sich, getreten von der vereisten Selbstzucht, (bestürzt, was aus ihr werden soll, wenn dieser Mensch so weiter malt) in den Winkel duckt. In Paris hat das Bild den erwarteten Riesenerfolg. Aber Leibl zweifelt. Diese Leute bewundern genau so wie damals, fast mit denselben Worten. Courbet ist nicht mehr da. Was der wohl gesagt hätte? Übrigens kann man nicht so weiter malen. Es mag Leibl vor der kirchlichen Stille seiner betenden Frauen zuletzt selbst bange geworden sein. Er möchte mehr Leben, eigenes Leben, und fällt auf ein bewegteres Motiv, die Wilderer. Das Bild wird, wie er schreibt, „in total veränderter Technik" gemalt. Es wird zumal so begonnen. Die Studie zu den beiden Wilderern in der Sammlung Krupp ist reich und malerisch angelegt. Dem entspricht auch die Materie des Gemäldes mit ihrem breiten, flächigen Gefüge. Die dunklere, tonigere Farbe kommt dem Malerischen zu statten. Aber es bleibt bei der veränderten Technik. Es ist als male der Maler mit seiner Ge-

schicklichkeit (vielleicht auch mit dem „Furor teutonicus" von dem Corinth[1]) spricht) um die Sache herum, anstatt sie zu gestalten. Er vermeidet die mysteriöse Beziehung zu dem alten Kölner, aber ersetzt sie nicht. Man vermißt sie als Stütze der Stabilität, ja als psychischen Inhalt. Das Bild hatte weder Raum und Licht, noch Inhalt. Es muß wie ein gläsernes Spiegelbild gewirkt haben, das nur von der zufälligen Art des Glases eine Sonderheit gewinnt. Leibl malte wieder vier Jahre daran, von 1882 bis 1886, schickte dann das Bild in den Salon. Es hatte in Paris den erwarteten Mißerfolg. Diesmal sahen die Leute die Fehler. Die Köpfe hatten keinen Platz auf dem Bilde. Das sprang in die Augen. Leibl zerschnitt das Bild in vier Stücke.

Man könnte glauben, er habe sich damals selbst zerschnitten und nur noch als Stückwerk existiert. Er ging wieder in ein anderes Dorf und malte wieder Bauern auf die eine und die andere Art. Es kamen Reste der Münchener Zeit wieder und Reste des alten Kölners. Er machte noch viele kostbare Stoffe, z. B. das Paar in der Bauernstube, in der Pinakothek, ein Prachtstück des Juweliers; auch andere, weniger ziselierte Dinge. In Deutschland hatte man ihn vergessen, und er selbst hatte es mit sich ähnlich gemacht. Er lebte unter seinen Bauern, ging auf die Jagd und malte sein Stück. Mitte der neunziger Jahre weckte man ihn. Eine Berliner Ausstellungskommission kam auf den Einfall, einen Leiblsaal zu veranstalten. Da man keine Antwort erhielt, fuhr Trübner nach Kutterling. Es gelang ihm nicht ohne Mühe, den Argwohn des Einsamen zu überwinden. Der Kunsthandel machte Leibl der Welt wieder zugänglich. Herr Ernst Seeger erwarb sich Verdienste. Die Galerien kauften, und die Schreiber schrieben. Der Gefeierte bleibt nicht untätig. Das Stück, das noch da ist, regt sich. Man kann sogar von einer Entwicklung reden. Leibl verzichtet auf den letzten Rest seiner Kölner Romantik und gehört der Gegenwart. Er malt Geschöpfe seiner Zeit, mit den Mitteln seiner Zeit und für die Ansprüche seiner Zeit. Es gibt Wendungen in dem Schicksal von Künstlern, die man nicht erfinden könnte.

Diese Gegenwart ist nicht der phantastisch glitzernde Begriff, der den zukunftsreichen Deutschen in Paris umgaukelte, noch die schwankende Welt, wo er rang und litt, das München der schönen Malertradition und der üblen Clique. Es ist die Gegenwart der norddeutschen Metropole, die in Menzel ihren Jünger fand, das geschäftige, bewegliche, kosmopolitische Berlin, wo es alles gibt, selbst Medaillen für verkannte Germanen; wo die Welt tagaus tagein durch das Sieb fließt und nur eins majestätisch wie ein Berg feststeht: der Bauch des gebietenden Bürgers.

[1]) In seinem Aufsatz über Die Wilderer in „Kunst und Künstler", X, S. 203ff.

Schon in der Übergangszeit nach den Münchener Jahren und vor dem Kirchenbilde kommt zuweilen, mit anderen Mitteln, eine Menzelhafte Art zum Vorschein. Das Bildnis des Freiherrn von Perfall, das auffallend die Reihe der anderen Werke jener Zeit unterbricht, kann als eine Vollendung des späten Menzel gelten. In den neunziger Jahren wird die Art häufiger. Der Kleinstädter der Pinakothek, die Seeger-Bildnisse und manche anderen Bilder der letzten Zeit sind aus dem Instinkt Menzels geboren. Die beiden Maler, die so wenig und soviel miteinander gemein hatten wie ein phänomenaler Zwerg und ein phänomenaler Kraftmensch, trafen sich. Damals mag das Dorf, das einst Leibl aus der Kunst in eine Traumwelt entführte, dem Erwachten zu einem Schutz geworden sein.

1898, zwei Jahre vor dem Tode, brachte der wohlmeinende Herr Seeger Leibl nach Holland, wo gerade die Rembrandtausstellung stattfand. Leibl hat mit Begeisterung des alten Meisters gedacht.

DER LEIBL-KREIS

Fast alle nennenswerten Deutschen seit 1870, die in Deutschland malten oder malen, hängen mehr oder weniger eng, direkt oder indirekt mit Leibl zusammen; genauer gesagt, mit Menzel und Leibl. Der Kreis der Feuerbach und Marées hat nicht in Deutschland gemalt. Übrigens ging Marées, der Schüler Steffecks und Externe der Piloty-Schule durch dieselbe Münchener Atmosphäre hindurch, die später Leibl entstehen ließ. Böcklin, der von 1871 bis 1874 gleichzeitig mit Leibl in München war und den Gegenpol darstellt, ist ohne die Reaktion auf die Menzel und Leibl kaum möglich. Die Unzulänglichkeit dieses Realismus hat ihm und seinem Kult in gleichem Maße den Boden bereitet wie die pseudogermanische Romantik Wagners, deren verhängnisvolle Rolle in der deutschen Kunst noch immer nicht erschöpft ist.

Unter dem Zusammenhang der Deutschen mit Leibl ist keine Schule zu verstehen, die in ihm ihren Lehrer sah; vielmehr eine Gemeinschaft von der Art der Impressionisten oder der Ecole de Barbizon. Leibl ist ihr bedeutendster Repräsentant. Viele künstlerischen Werte des Kreises sind in undeutlichen Umrissen schon lange vor Leibl zu spüren, und zwar nicht nur in dem München Pilotys. Sie gingen zum Teil auf Einflüsse Courbets zurück, der lange vor seinem Münchener Gastspiel entweder selbst oder mit seinen Bildern mit Deutschland Fühlung genommen hatte. Frankfurt am Main, um die Mitte des Jahrhunderts eine blühende Kunststadt, die mit Paris eine rege Verbindung unterhielt, war der Schauplatz seiner frühesten deutschen Erfolge. 1852 war in der Frankfurter Lederhalle die erste Ausstellung[1]), und das Begräbnis von Ornans fand hier eine ernstere Beachtung als

[1]) Vgl. Weizsäcker in dem vom Frankfurter Kunstverein herausgegebenen Werk: „Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. im 19. Jahrhundert." (Frankfurt 1907.) Man diskutierte den Meister so leidenschaftlich, daß Frankfurter Familien bei Diners die Parole ausgaben: Hier wird nicht von Courbet gesprochen! und im Kasino ein Zettel mit einem ähnlichen Verbot angebracht wurde. Wenigstens hat Courbet, der freilich gern übertrieb, dies Théophile Silvestre erzählt. (Théoph. Silvestre: „Artistes vivants" S. 261.)

zwei Jahre vorher in Paris. Im Frühjahr 1858 stellte der Kunstverein mehrere Bilder aus, darunter die Cribleuses de blé und die soeben vollendete Curée, und im Herbst desselben Jahres, also elf Jahre vor der Münchener Episode, kam Courbet selbst auf ungefähr sechs Monate in die Mainstadt. Es ist kaum übertrieben zu behaupten, daß Courbet, wenigstens von einem größeren Kreise, in Frankfurt früher erkannt worden ist als in Paris. Sein Jagdglück kam ihm bei der Gesellschaft zu Hilfe. Er war wie Leibl ein guter Schütze und hat seinen deutschen Jagdgenossen gewaltig imponiert. Nicht weniger den Malern. Jacob Becker, der Direktor der Akademie, fühlte sich bewogen, ihm ein Atelier einzuräumen und hier hat Courbet mehrere Hauptwerke gemalt. Er besaß, wie er in einem Brief aus Frankfurt berichtet, dort „une foule de jeunes gens de mon école"[1]). Damit mag er den Kreis der Bürger und Burnitz gemeint haben, vielleicht Karl Hausmann und Lindenschmit, der damals in Frankfurt lebte, Göbel, den Porträtisten Schopenhauers, und vor allem Victor Müller. Victor Müller war damals gerade aus Paris zurückgekehrt, wo er mit Feuerbach bei Couture studiert hatte. Courbet hatte ihn schon in Paris bekehrt. Dieser und Corot gaben seiner von Couture geweckten Romantik die künstlerischen Werte, Courbet ihm das beste, ein paar malerische Bildnisse und Studien. Nach Weizsäcker arbeitete Courbet in Frankfurt eine Zeitlang in seinem Atelier, und dieser Nähe verdankte Müller eine sehr weitgehende Einsicht in die Technik des Meisters. Die Materie des Bildnis Scholderers und anderer Köpfe in der Sammlung des Dr. Müller in Frankfurt kommt dem Vorbild nahe. Müller hat manchen jüngeren Genossen auf Courbet gewiesen, dem er selbst nicht treu blieb; darunter seinen Schwager Scholderer, der 1861 den vielversprechenden Geigenspieler am Fenster malte, und Thoma. Scholderer und Thoma waren vor Leibl in Paris und haben dort Courbet und Manet kennen gelernt. Thoma verdankt Courbet die Widerstände, die ihn in der Jugend von der billigen Illustration zurückhielten. Die Hühner-Siesta in der Hamburger Kunsthalle mit dem typischen geschlichteten Hintergrund, die Hängematte, die Raufenden Buben, die Schwarzwaldlandschaft in der Nationalgalerie und die andere in der Galerie Haberstock, Bildnisse wie der Martin Greif in Hamburg usw. sind zaghafte, aber sehr aufrichtige Beiträge zu dem Realismus Courbets, mit den Mitteln Courbets, nur ohne sein Temperament. In den siebziger Jahren verbindet sich dieser Einfluß zuweilen sehr

[1]) Riat zitiert in seinem Courbet-Werk (H. Floury 1906) zwei Briefe Courbets aus Frankfurt mit Hinweisen auf die deutschen Anhänger; einen vom 21. Dezember 1858 und den anderen vom 8. Februar 1859. Weizsäcker hat als Datum der Ankunft Courbets in Frankfurt Anfang September gefunden. Der Aufenthalt hätte demnach mindestens ein halbes Jahr gedauert. Freilich behauptet Riat an anderer Stelle (S. 168), Courbet sei schon in der ersten Januarhälfte wieder in Ornans gewesen.

glücklich mit Anregungen von Burnitz, wie z. B. die schöne unvollendete Mainlandschaft von 1875 beweist, die im Besitz von Burnitz war. Damals schien sich dem reichbegabten Naturkind ein eigener, dem Lyriker geeigneterer Weg zu öffnen. Der Rheinfall, in der Bremer Kunsthalle, ist bereits ein selbständiges Resultat.

Diese mannigfachen, von Courbet gesteckten Möglichkeiten trafen in dem München der Piloty-Schule auf guten Boden und wurden dort von Leibl vermehrt und konsolidiert. Es sammelte sich zwischen 1868 und 1875 eine Schar talentvoller Künstler um den jungen Führer: für kurze Zeit Munkacsy, dann Thoma und Karl Haider; dann die Kameraden aus der Schule Rambergs: Theodor Alt, Leibls trunkfester Intimus in München, Rudolf Hirth du Frênes, Schider und Sperl; dann Trübner mit seinen Freunden Karl Schuch und Albert Lang. Dazu kam noch mancher unsichere Genosse aus dem Atelier Pilotys, z. B. William Chase. Die Beziehungen, die sich zwischen Leibl und manchen älteren Münchenern, wie Wilhelm Diez und Stäbli, und Diezschülern, wie Ernst Zimmermann, zu finden scheinen, gehen in Wirklichkeit wohl im wesentlichen zu Courbet. Stäbli vergaß über dem Meister von Ornans eine Zeitlang seine Romantik und die Lehren von Barbizon[1]). Dagegen könnte man fast glauben, Wilhelm Busch sei mit Leibl in unmittelbare und vorteilhafte Berührung gekommen. In manchen seiner kleinen Bilder sichert eine leiblhafte Technik den Schwung des Franz Hals-Jüngers.

Die größte Malerbegabung des Kreises war Munkacsy. Sein letzter Biograph, Herr Sedelmeyer in Paris, der sein Leibhändler war, nennt ihn sogar den größten Maler des neunzehnten Jahrhunderts[2]). Das wird außerhalb Ungarns und außerhalb der Enclave Ungarns in dem Sedelmeyerschen Hause in Paris schwer nachzuweisen sein. Doch ist es nicht unverständlich, daß jemand, der den Maler bei der Arbeit sah, zu solcher Überschätzung einer seltenen Geschicklichkeit gelangte. Er hätte mindestens ein sehr großer Maler werden können und ist es in der Jugend in unbeobachteten Momenten gewesen. Es gibt aus den letzten sechziger und den siebziger Jahren hinreißende Bilder von ihm, die Skizzen genannt werden, weil er später als Historien- und Genremaler berühmt geworden ist. Sie sind mit wenigen Farben, oft schwarz in schwarz gemalt. Die Leidenschaft, eine ungeläuterte aber unwiderstehliche Leidenschaft, führt den Pinsel. Große Flächen, deren Umfang ganz unabhängig von dem Format erscheint, glühen wie Schlackenhalden in der Nacht. Bei Herrn v. Nemes sah ich einmal eine Wand mit solchen Bildern, die wie

[1]) z. B. in dem Ateliergarten, den ich vor kurzem bei Fleischmann in München sah.

[2]) M. von Munkacsy. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung (Charles Sedelmeyer, Paris 1914.)

ein Fresco aus der Unterwelt wirkte. Die Motive sind auch schon in der ersten Zeit fast immer verdächtig: Der letzte Tag des Verurteilten, Milton diktirt das verlorene Paradies, Der Dorfheld usw. Die Absicht ist vielleicht immer billige Unterhaltung gewesen, Knaus auf eine möglichst wirkungsvolle Art. Aber jene frühen Entwürfe, die ich meine, sind von den Motiven unabhängig. Ein primitiver Mensch, dessen Kräfte in der Wildnis gewachsen sind, bekommt zufällig ein paar Werkzeuge der Kultur in die Hand, mit denen gewöhnlich Unfug getrieben wird, und bringt mit ihnen Visionen hervor. Man glaubt der dramatischen Eruption einer erwachenden Rasse beizuwohnen. Piloty war der geborene Meister für solche Leute. Er brachte seinen Schülern keine künstlerischen Gesinnungen, sondern Sensualitäten bei. Es war immer noch besser, als ihnen unverständliche Dinge vorzumachen. Bei diesem Magyaren, in dem die Sinnlichkeit siedete, weckte Piloty — oder sein Schüler, der Ungar Alexander Wagner, der Munkacsys Münchener Lehrer war — Naturlaute. Der Maler schien für die Interpretation in Farben geboren wie der Zigeuner für den Czardas.

Piloty spielt in der ungarischen Kunst die Rolle Lawrence' in Wien. Früher als die Munkacsy und Szinyei und ungefähr gleichzeitig mit Alexander Wagner war der Siebenbürgener Szekely zu ihm gekommen, der in kleinem Maßstab die jäh aufsteigende, jäh abstürzende Laufbahn Munkacsys vormachte. Auch er ein erstaunliches Talent und ein Meister, solange er dem bürgerlichen Anspruch widerstand. Es gibt im Budapester Ernst-Museum Skizzen und Zeichnungen von größter Lebendigkeit. Bei manchen denkt man an die Münchener Zeit unseres Marées, mit dem Szekely befreundet war. In den Gemälden werden aus denselben Motiven wilde Banalitäten. Diese Fälle wären nicht der Rede wert, wenn sie sich mit dem normalen Schicksal der Münchener Piloty-Schüler identifizierten. Was zumal Munkacsy unterscheidet, ist mehr als eine Nuance. Die gelungenen Werke haben gar nichts von dem Münchener Farbentrick, sind nicht malerische Flecken, denen die Undeutlichkeit hilft, sondern vollendete Anschauung. Robuste Pinselstriche von einer in München unbekannten Derbheit tragen die Handlung, und die Schönheit der Materie entsteht nicht aus einer spekulativen Rücksicht des Virtuosen, sondern aus dem natürlichen Akzent des Ausdrucks, der den Pinselstrich schwellen läßt wie der Geiger seine Töne. In der ersten Fassung des Letzten Tages des Verurteilten, mit dem Gefangenen und dem Soldaten allein, bringt die düstere Wucht des Farbigen eine dämonische Atmosphäre hervor. Der Leuchter mit den Kerzen hat das Visionäre Rembrandts und ist von einem starkknochigen Goya der Pußta erfunden. Der Titel ist falsch, und der Irrtum trägt viel zu der verkehrten Schätzung des Bildes

bei. Es müßte „Der Leuchter" heißen. In der zweiten Fassung des Bildes, die in der Budapester Galerie der anderen gegenüberhängt, hat der Virtuose eine Menge gut gemalter aber überflüssiger Gestalten hinzugefügt. Sie illustrieren mit theatralischen Gebärden das, was in der ersten Fassung lediglich mit dem Rhythmus des Farbigen geschaffen wird.

Die Beziehung Munkacsys zu Leibl geht über Courbet, der den kurzen künstlerischen Teil der Laufbahn bestimmt. Der Ungar hatte, wie Lázár annimmt[1]), die Werke des französischen Meisters bereits auf einer kurzen, 1867 unternommenen, Pariser Reise kennen gelernt. Die Palette der gelungenen Frühwerke steht Courbet nahe. In vielen Bildern findet man die Art des Leiblschen Auftrags. Der Einfluß hielt nicht lange. Munkacsys Künstlertum ist ein Intermezzo zwischen Banalitäten. Er hatte, bevor er in den Bannkreis Courbets geriet, Bilder von Knaus kennen gelernt. Der wurde sein Ideal. Er ging von München nach Düsseldorf und wurde Knausschüler. Seltsamerweise sind gerade in Düsseldorf die besten künstlerischen Zeugnisse Munkacsys entstanden. Die Knausanekdote gewann bald die Überhand. Er wurde in Paris gleichzeitig mit Leibl berühmt, blieb in Paris, wo er eine Zeitlang die Interieurmalerei des Alfred Stevens und die Landschaften seines Landsmannes Paal ins Brutale übertrieb, und ging an Paris zugrunde. Es gibt übrigens auch noch aus der ersten Pariser Zeit vortreffliche Einzelheiten unter den Studien zu dem Leihhaus, den Eingefangenen Landstreichern usw. Der Ungar ist das Schulbeispiel für die Belanglosigkeit des Talents ohne geistige Hilfen.

---

[1]) Courbet et son influence à l'Etranger (H. Floury, Paris 1911). Lázár wirft der deutschen Kritik und auch mir Fälschung der Geschichte vor, weil sie Munkacsy als Schüler Leibls bezeichnet. Er verschweigt, daß sich sein Landsmann selbst mit Stolz so genannt hat. Herr Sedelmeyer hat in dem oben zitierten Buch die Äußerung Munkacsys über Leibls Kritiker (das einzige Bild, das ihn angeregt habe) bestätigt, als Antwort auf seine Frage, wie der Maler in Düsseldorf zu der Veränderung der Malweise gekommen sei. Ähnlich hat sich M. auch zu anderen ausgesprochen. Der Vorwurf könnte, wenn er sachlich wäre, also nur den Maler selbst treffen. Das geschähe insofern mit Recht, als M. die Teilnahme Courbets geflissentlich, wie auch Herr Sedelmeyer bestätigt, verschwieg. Dieser Einfluß ist sicher entscheidend gewesen. Überdies glichen sich die Temperamente. M. hatte nichts von der altmeisterlichen Zähigkeit und dem Ernst Leibls. Es ging ihm alles wie von selbst von der Hand. Er war ein Courbet auf ungarische Art. Derselbe Reichtum an Einfällen, dieselbe Geschmeidigkeit des Ausdrucks, dasselbe Talent und dasselbe Allzumenschliche der Begierde. Erziehung und Milieu allein genügen, um den Unterschied in den Leistungen, über den nicht zu reden ist, zu erklären.

Leibls nur zu flüchtiger Einfluß auf den beweglichen Ungarn mag namentlich moralischer Art gewesen sein. Immerhin lassen sich die Zeichen einer ganz wörtlich zu nehmenden vorübergehenden Schülerschaft nicht übersehen. Lázár hat in der Munkacsy-Ausstellung, die vor dem Krieg im Budapester Ernst-Museum statt fand, Gelegenheit gehabt, seine Behauptung zu revidieren. Es hing da u. a. eine kleine Perle, ein Selbstbildnis, die das Signum Leibls tragen könnte. (S. d. Abbild.)

Munkacsy spielt in der Geschichte der deutschen Malerei unserer Zeit eine nicht eben glückliche, aber nicht zu übersehende Rolle. Er war einer der Meister der Liebermann und Uhde, die durch ihn mit dem Leiblkreis zusammenhängen. Seine Scharpiezupferinnen von 1871, im Besitz des Grafen Károlyi, Liebermanns Gänserupferinnen, Alts Kegelbahn, Uhdes Konzert und seine Niederländische Szene, die früher Munkacsy gehörte, und die Hopfenleserinnen von Hirth du Frênes bilden einen Kreis.

Die engeren Genossen Leibls in München traten anfangs ganz mit den Merkmalen einer Schule auf. Hauptgesetz war strenges Naturstudium und die Schönheit und Widerstandsfähigkeit der Malfläche. Leibls Forderung der Primamalerei wurde von allen angenommen. Die Gemeinschaft der Regel machte die Bilder einander ähnlich. Man war frei von billigen Originalitätsgelüsten und bediente sich harmlos derselben Art von Motiven. Manche Modelle wurden in gleicher Pose von allen gemalt, und jeder brachte dabei sein Können zur Geltung. Das Atelierbild Leibls mit den Kritikern kehrt in mehreren Varianten von Schülern wieder. Das Bildnis Sicherers von Leibl wird sehr selbständig von Philipp Hellmer wiederholt[1]). Thoma und Trübner malten 1872 in einem Atelier ihre Raufenden Buben; Trübner und Schuch 1873 denselben Jungen am Weinschrank. Schuch wurde von Leibl, Trübner und Hirth und von sich selbst porträtiert. Der Ausschluß aller gegenständlichen Unterscheidungen gab ein ideales Kräftemaß wie in den goldenen Zeiten der Malerei. Schider, der zu Leibl in verwandtschaftliche Beziehungen trat, und Hirth hatten damals eine kurze, glückliche Zeit. Schider malte gegen 1871, noch während er bei Ramberg studierte, den Englischen Garten, heute in der Düsseldorfer Kunsthalle, ein frohes Geständnis freien Instinkts und deshalb nicht fern von gleichzeitigen Landschaften französischer Impressionisten. Hirth gab um dieselbe Zeit das Segelboot mit Leibl und Sperl, heute im Karlsruher Museum, eine lebendige manethafte Skizze. In demselben Museum hängt eine frische Landschaft Langs, der sich noch nicht zu Böcklin bekehrt hatte. Louis Eysen, der von Hausmann zu Leibl kam, malte das Interieur der Nationalgalerie, Theodor Alt seine Bildnisse und Stilleben[2]), Karl Haider courbethafte Köpfe. Es war die beste Zeit der Trübner und Schuch.

[1]) Ein vergessener Leibl-Schüler, der uns für die Jahrhundertausstellung entgangen ist. Uhde-Bernays verdanke ich den Hinweis. Der falsche Leibl der Wiener Galerie (abgebildet Kunst und Künstler XII, 164) der nach Waldmann einem Loefftzschüler gehört, wird von Uhde-Bernays Hellmer gegeben.

[2]) Die besten im Kestner-Museum in Hannover (zumal das Bildnis des Pfarrers Alt), bei Haberstock, Berlin und Thannhauser, München. Vgl. die Studie von Uhde-Bernays im „Cicerone" V 3, S. 83 ff.

Man fragt sich, warum Leibl in diesem Kreis gleichgesinnter Genossen, deren Bilder ihm, deutlicher als es Worte vermocht hätten, die Anerkennung seiner Meisterschaft darboten, nicht die Widerstände gegen die Anfeindungen der Widersacher fand und einer Gemeinschaft entfloh, die ihn vor der Vereinsamung seines Daseins und seiner Kunst bewahrt hätte. Man kann ebensogut fragen: Warum haben wir keine Tradition? Warum bestand und besteht neben der kompakten Majorität unfähiger Zünftler, die es überall gibt, nicht die sichere Minorität, die man in jedem, auch dem entlegensten Lande findet, der kleine Kreis, der eisern zusammenhält und mit dem man rechnet, auch wenn er nur aus einem halben Dutzend Menschen besteht? Man könnte ebensogut nach vielem anderen fragen.

Mit Leibls Flucht in das Dorf hat der Kreis keinen Mittelpunkt mehr. Er hält noch ein paar Jahre. Man malte noch eine Zeitlang im gleichen Stile weiter. Dann zersplittert sich die Schule[1]). Die einen schwenken zu Böcklin über, dessen Stern langsam zu steigen beginnt; andere machen es auf billigere Art Leibl nach und gehen in zugänglichere Dörfer. Wieder andere geben überhaupt das Malen auf. Die meisten werden Mechaniker ihres Talents.

Es ist selbst heute noch kaum zu übersehen, was damals verloren ging. Nicht an Bildern; schließlich fing man erst gerade an, anständige Bilder zu malen. Das Gewesene wird heute arg überschätzt. Vielmehr an Zukünftigem, an wohl fundierten Möglichkeiten, an geistigen Dingen, an Gesittung. Dieser Münchener Kreis war ungefähr der einzige starke Hort gegen das Unwesen der Gründerjahre, deren Folgen für die deutsche Kunst — und nicht die Malerei allein — getrost mit den Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges verglichen werden dürfen. Es hat fast ein Menschenalter gedauert, bis man bei uns, auf dem Umwege über Paris, das Bedürfnis nach einer zeitgenössischen Kunst wiederherstellte, herzustellen versuchte. Der Versuch hat nie den Beigeschmack eines künstlichen Experiments überwunden. Man hat auf dem Umwege mit vielen Kämpfen Liebhaber kostbarer Bilder gezüchtet. Man hat Genossenschaften und Sezessionen gegründet. Eine schöpferische Gemeinschaft von Künstlern, eine Malerschule hat es seit den siebziger Jahren in Deutschland nicht wieder gegeben.

---

[1]) Im Herbst dieses Jahres war Schuch nach Venedig gegangen. „Zu derselben Zeit," so notiert Trübner, „übersiedelte Thoma nach Frankfurt, Leibl und Sperl waren nach Schondorf an den Ammersee verzogen, Hirth hatte sich in Diessen am Ammersee niedergelassen, Schider war nach Basel berufen worden und Lang folgte Böcklin nach Florenz. Haider zog sich nach Miesbach zurück. Alt war wegen dauernder Leiden in seiner Heimat Ansbach verblieben und Sattler hatte sich in Loschwitz bei Dresden ein Heim gegründet." (Georg Fuchs: Wilhelm Trübner. München 1908).

WILHELM TRÜBNER

Menzel und Leibl machen beide entscheidende Vorstöße in das Reich der Erscheinung und sichern sich eine Stellung in der zeitgenössischen Kunst der Welt, nicht nur in der Geschichte ihres Volkes. Sie malen, solange sie ihre Jugend fühlen, wie es ihnen natürlich ist, und erfinden mühelos, der eine spielend wie ein Lyriker, der andere mit der Wucht des Dramatikers, organische Formen ihrer Innerlichkeit. Sie verleugnen beide ihre Eroberungen und kehren sich ins Gegenteil um. Sobald sie den Gefühlskontakt mit der Welt verlieren, werden sie äußerlich. Sie zeichnen ab, anstatt zu schaffen. Menzel zeichnet die Gegenwart mit modernen Mitteln, Leibl zeichnet die Gegenwart mit alten Mitteln. Beiden versagt sich das verewigende Symbol aus der Zeit. Sie fixieren Sachlichkeiten, nicht die Bedeutung. Die eingeborene deutsche Dressur auf zeichnerische Formen mag ein Geringes beigetragen haben, nachdem der Instinkt versagte. Die Modifikation des Handwerks ist nicht Ursache, sondern Folge. Den Anlaß gab die Schwächung der Anschauung. Menzel hat, solange er die Welt dichtete, nicht nachahmte, mit dem Bleistift so vollkommen gemalt wie der Lyriker der Familienbilder und des Balkonzimmers. Leibls Verzicht auf die Art der Tischgesellschaft und des Schimmelreiters folgt aus der Erstarrung seiner Beziehungen zu der Welt.

Der exemplarische Ernst der Menschen erhöht das Erschütternde ihrer Schicksale. Man merkt nur flüchtige Widerstände des besseren Bewußtseins, kaum eine Reue, selten eine Klage[1]). So ist es, so muß es sein, so wollen wir unser Los. Dem ungeheuren Spielraum, der den Fähigkeiten gegönnt war, entspricht die Größe der Irrtümer und die Heftigkeit des Umschlags. Es ist Fanatismus in der Arbeitswut Menzels, in der Galeerentechnik des Kirchenbildes. Die Irrenden haben das Heldentum der Pfadfinder.

[1]) Eine bedeutsame Ausnahme ist das an Hinweisen reiche Gespräch Menzels mit Axel Delmar. Vgl. M.-G.: Der junge Menzel, S. 266.

Der Fanatismus bleibt den Nachfolgern erspart. Thoma kommt ohne Heroentum zu seiner Deutschtümelei. Der Irrtum wird bequem und rentabel. Auch die höher organisierten Naturen entziehen sich nicht einem behäbigen Rationalismus, der die Tragik ausschließt. Liebermann und Trübner, die beiden bedeutendsten Nachfolger der Menzel und Leibl, bleiben den Klippen der Vorgänger fern, aber auch ihren Höhen.

Trübner ist der perfekte Maler. Er hat von dem Wiener Canon die erste bestimmende Lehre erhalten und ist in der Gesinnung immer diesem Lehrer treu geblieben. In Canon, der auch eine Zeitlang Thoma leitete, war noch die Tradition der Danhauser, Amerling und seines Meisters Waldmüller lebendig. Er betrieb mit Passion das Studium der alten Meister und war ein kluger Techniker[1]). Im übrigen ein von Geist nicht gehinderter Kraftmensch, dem keine Fläche zu groß war, burschikoser als sein Kollege Mackart, von derberem Pathos. Sein Rüdenmeister in der modernen Galerie in Wien ist bravourhaftes Handwerk mit erstaunlich geringem Inhalt. Trübner war bescheidener. Er strich die hohle Phrase des Romantikers und suchte sich Ersatz. 1869 sah er auf der Münchener Internationalen Courbet, Manet und Leibl. Sie waren besser als Canon. Die persönliche Bekanntschaft mit Leibl erfolgte im Sommer 1871. Zwischen 1870 und 74 liegen mehrere Studienreisen. Die Galerien Deutschlands, Italiens, Hollands, Belgiens werden genau studiert. Trübner gelangt schnell zu der Einsicht, daß Courbet und Leibl auf dem rechten Wege sind. Eine Malerei, der es auf die Fortsetzung der besten Tradition der Alten ankommt, muß so handeln. Trübner hat das rechte Auge und die rechte Hand für diese Malerei. Er gibt sich mit Eifer daran, sie auszuüben. Ein Ausüben ist seine Tätigkeit.

Kein inneres Bedürfnis, kein Erlebnis führt Trübner zur Kunst, sondern die Eignung für ein Handwerk. Er ist der Sohn eines Goldschmieds und hat die Malerei immer wie ein Goldschmied betrieben. Da Natur dazu gehört, mit Natur; da Anschauung dazu gehört, mit Anschauung. Womöglich sogar mit Empfindung. Alles das gilt als Mittel, um eine schöne Malerei hervorzubringen. Und im Finger

---

[1]) Fuchs meint in seinem Buche über Trübner (S. 23), Canon habe seine Schüler zur Primamalerei angehalten. Das scheint mir ein Irrtum. Canon hat mit Lasuren gemalt, wenigstens in allen größeren Gemälden. Thoma erzählt: „Seine (Canons) Methode bestand im Herausmodellieren der Form und der Lichtgebung mit aufgehöhtem Weiß auf dunklerem Grunde. Die Farbengebung wurde sodann durch Lasuren erzielt, die freilich in ihrer leuchtenden Emailwirkung manch überraschenden Eindruck hervorbrachten." (Süddeutsche Monatshefte I, S. 134.) Auch Trübner hat im Atelier Canons nicht prima gemalt. Nach Thoma kam die Primamalerei Leibls im Gegensatz zu der Schule Canons zustande.

ist die Feinheit. Der Satz, den Courbet mit einer gewissen Betonung aussprach, um den Bourgeois zu ärgern, der weder Menzel, noch Degas, noch Leibl, am wenigsten Manet genügte, wird mit Gelassenheit zum wesentlichen Programm erhoben. Es bedarf keines großen Apparats, um die Lücken Trübners aufzudecken. Er hat sich zu keinem Mäntelchen verstanden, um sie zu verhüllen und um mehr zu erscheinen, als er ist. Viele waren weniger, über deren Geistigkeit Folianten gedruckt wurden. Man kann dem Ehrlichen nicht den Respekt versagen, auch wenn sein Bekenntnis eine unbehagliche Atmosphäre verbreitet. Übrigens geht man vielleicht schon zu weit, wenn man bei dieser spröden Nüchternheit von Bekenntnis redet.

Trübner hat sich äußerlich vor dem Anachronismus geschützt, der Leibl und auf andere Art Thoma, von dem er auch manches gelernt hat, verführte. Er hat immer in einer gewissen Entfernung, auf eine gewisse Art mit der Zeit Schritt gehalten, auf eine gewissermaßen mechanische Art, als marschiere er in Reih und Glied. Diese Voraussetzung war sein Archaismus. Die ganze Auffassung seiner Existenz ist altertümlich. Erscheinungen wie Trübner fanden früher ihren rechten Platz, in Zeiten eines ungetrübten Verhältnisses zwischen Kunst und Volk, als dem einzelnen nicht unbedingt Kampf, sondern Ordnung oblag, in Blütezeiten als Erhalter der Gildenregel, und in der Epoche der großen Meister, als die Hals und Rembrandt und Rubens der Helfer und Vermittler bedurften. Das liegt hinter uns. Je ärmer und verworrener die Zeit, je geringer die Möglichkeiten der Kunst werden, desto größer wird der Anspruch an den Künstler. Wir können heute eigentlich nur noch Leute wie Rembrandt brauchen.

Dieses Mißverständnis in seiner Bestimmung ist das, was uns bei Trübner an die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts erinnert. Viele seiner Bilder aus dem Anfang der siebziger Jahre (vor 1872 hat er meist nur akademische Sachen gemalt) lassen an einen alles holländischen Lokalkolorits befreiten, verbürgerlichten und gestärkten Terborch denken. Es fehlt die seidene Koloristik der Konzerte und die galante Episode, jede Andeutung der stillen Novellen, die so pikant zu den sauberen Farben stehen. Es fehlt auch die Drolligkeit, die mit einem toleranten Lächeln an das Treiben der lauten Zyniker außerhalb der schönen Portieren erinnert. Zeichnung und Technik sind ganz anders. Das heißt, es fehlt so ziemlich alles Greifbare, was den Vergleich rechtfertigen könnte, und diese Einsicht stellt Trübner durchaus nicht auf ein niedrigeres Niveau. Trotzdem trifft unser Instinkt das richtige. Die Ähnlichkeit hängt nicht von allen diesen Verschiedenheiten ab. Das Verwandte liegt in der Anschauung. Trübners Kunst ist eine Vereinfachung des Verhältnisses zur Welt, das wir in einem Terborch vermuten.

Es ist eine Atelierkunst. Der Geschmack regiert; ein ähnlicher Geschmack wie der in dem gemalten holländischen Zimmer. Degas erfand für das Milieu ein modernes Äquivalent und blieb zuweilen die Malerei schuldig. Trübner hat den Geschmack des Malers, das Überwiegen jenes Kulissengeschmacks zu vermeiden. Das Interieur mit dem Butterbrotmädchen der Nationalgalerie ist nicht nur die angenehme Dekoration einer blaugemusterten Wand, eines geblümten Sofas, eines rotkarrierten Tischtuchs mit einem schwarz gekleideten Mädchen, sondern auch lebendig. Der Pinsel vervielfacht die appetitlichen Reize, die gegeben waren, und überträgt zumal die saubere Enthaltsamkeit des Milieus, die zu der spröden Ökonomie des Malers wird. Mit einer ähnlichen Enthaltsamkeit hat er ungefähr gleichzeitig das Stuttgarter Bild, den Jungen am Weinschrank gemalt; ein Genrebild, dem die Nüchternheit des Menschen das Genrehafte entzieht und dem der Maler die Reize des Stillebens gibt. So geht es vielen Bildern, möglicherweise sogar unabhängig von dem Willen des Künstlers. Er hat vielleicht zuweilen die Absicht gehabt, ein Motiv zu geben, von dem er sich eine banale Wirkung auf das Publikum versprach, z. B. als er die Dogge mit der Wurst malte. Und jedesmal hat die Sachlichkeit des Malers den Witz des Menschen überwunden. Es ist gar nicht leicht, schlechte Bilder zu malen, wenn man einmal den Reiz der Natur erkannt hat.

Das Atelier der Pinakothek, die Fortsetzung des Butterbrotmädchens und des Jungen am Weinschrank, bringt reichere farbige Wirkungen. Der kaum bestimmbare, mit Rosa durchsetzte Kaffeeton des Damenkleides spielt mit dem grünrot gemusterten Sesselbezug holländischer Herkunft. Der Ton des Haares entwickelt sich aus der Farbe des Kleides, und der Teint des Gesichtes steht sehr schön dazwischen. Das Schwarz des Mannes auf dem Blau des Sessels und der bläuliche Grund passen vortrefflich. Die Malerei ist einwandfrei. Das Stoffliche wird in schöne Materie übertragen und lockt das Auge. Alles Störende, auch die bedenkliche Virtuosität des Bildnisses der Frau Gedon von Leibl, an das man denken könnte, fehlt. Auch alles, was uns vergessen lassen könnte, ein gut gemaltes Bild vor uns zu haben. Man würde nie auf den Gedanken kommen, in dieser angenehmen Malerei etwas Menschliches zu suchen. Das Butterbrotmädchen steht höher, weil man in eine Beziehung zu seiner Sprödigkeit gelangt. Diese beiden Leute im Atelier dagegen sind nur dazu da, um eine Gelegenheit zu gelungenen Farbendispositionen zu geben oder die Vorteile der holländischen Tradition zur Geltung zu bringen. Es ist ein Glück, daß wir nicht das Antlitz des Mannes erblicken, und ein guter Kunstgriff des Malers. Das Antlitz der Frau, ein Stoff unter Stoffen, verträgt keinen Partner. Es ist gut gemalt, aber kein Gesicht. Solche Bilder

geraten leicht in Gefahr, zu Mobiliar zu werden, gut für Wände. Man ist gern mit ihnen zusammen und spürt keine Lücke, wenn sie verschwinden.

Mit dieser Enthaltsamkeit malte Trübner immer, ob er sich in München oder in Brüssel, in Heidelberg oder in Rom befand; ob es sich um Stilleben oder Landschaften, um ein totes Reh oder um einen toten Christus handelte; sachlich und rationell, mit der Gelassenheit des Unbeteiligten; ein abgekühlter Courbet, in dem der Gegensatz zu der Empfindsamkeit ohne Empfindung zustandekommt und zu Natur geworden ist. Ein seltenes Exempel des Deutschtums. Es ergänzt Leibl und Menzel in merkwürdiger Weise.

Die verhältnismäßig stärkste Beteiligung verraten die frühen Bildnisse, die bei weitem bedeutendsten Werke Trübners. Der Bürgermeister Hofmeister von 1872, in der Nationalgalerie, gilt mit Recht für eins der schönsten. Es ist nicht leicht zu verstehen, wie ein Mensch von einundzwanzig Jahren so malen konnte, mit dieser Meisterlichkeit, einer unfehlbaren Beherrschung des Handwerks, mit dieser ruhigen Würde. Kein Manet, kein Courbet hat so schnell die weiche Sentimentalität aller Anfänge, die der Form abhold ist, überwunden. Wo in der neueren Kunstgeschichte ähnliche Fälle von Frühreife vorkommen, sind sie in der Regel von den Spuren vorschneller Überzüchtung getrübt. Nur in der Blütezeit der Malerei hat es diese Künstlergesittung und dieses Handwerk gegeben. Der Einfluß Leibls tritt in dem Bilde neben der Beziehung zu Courbet zurück; courbethafte Farben, die rötlichen Töne des Fleischs, die Graus der Weste, das Schwarz. Doch gibt es kaum ein so offenes und schlichtes Bildnis Courbets, wenn nicht unter den Leuten des Begräbnis von Ornans.

In den nächsten Bildnissen wird Leibls Lehre deutlicher, und Trübner wächst zusehends. Leibls Pallenberg von 1871, die Stengleinbilder und der Bürgermeister werden die Vorbilder, und der Schüler mag dem Meister nicht wenig auf die Hände geschaut haben, als dieser ihn 1872 selbst als Modell neben die Staffelei setzte. Trübner übernimmt die Flächentechnik. Die beiden Eltern werden 1873 ganz wie Bildnisse Leibls gemalt, mit einem breiten, kurz abgesetzten Pinsel, annähernd in der bekannten, eng begrenzten Farbenskala. Der Auftrag läßt Winkel und Kanten entstehen, die den Unterschied zwischen Licht und Schatten konstruieren. Der Kopf der Mutter sieht, von nahem betrachtet, wie ein Würfel von vielen, verschieden großen Flächen aus. Wo die Lichtdifferenzen am größten sind, treten die Kanten am stärksten hervor. Sie verlieren sich in den gleichmäßig beleuchteten Flächen. Diese Struktur ersetzt immer mehr das Spiel der Palette und läßt dafür das Holländische oder das, was in den genrehaften Bildern an das Holländische erinnert, zu-

rücktreten. Sie überwindet selbst so undankbare Motive wie Modelle in Uniform, die mit allen Details übertragen werden.

Leibl am nächsten kommt der Schuch, Trübners Meisterwerk in der Nationalgalerie von 1876, ein Gipfel der Bildniskunst unserer Tage. Die Technik ist nicht so ausgesprochen wie in dem Bürgermeister Leibls, der Ausdruck nicht so wuchtig, die Form mehr differenziert als monumental, mehr Vermeer als Rembrandt, ebenso vollkommen. Vielleicht glaubt man in dem Hofmeister mehr Temperament zu finden. Dies ist eine stoffliche Frage. Das Modell war einfacher. Anders steht der Fall, wenn man an den Schuchkopf von Leibl denkt. Man liest aus dem Schuch Trübners mehr heraus als aus dem Schuch Leibls. Nicht mehr von dem Darsteller, sondern von dem Dargestellten. Der Kopf, den Leibl malte, ist ein leiblscher Typ, wie Manet seinen Typ hatte. Das Erstaunliche an dem Bildnis Trübners ist die scheinbare Unterdrückung Trübners zugunsten des Modells. Wir haben nicht viele Beispiele für eine gleich schöpferische Objektivität.

Merkwürdig, wie alle anderen Motive derselben Zeit neben den Bildnissen versagen. Leibl malte nichts anderes und erreichte vielleicht dadurch seine Sammlung. Trübner malt alles und verleugnet fast nie den Spezialisten. Den frühen Landschaften hat Thoma geholfen, wobei das Volkslied durch eine geschmeidigere Tonkunst ersetzt wurde. Die Farben stehen harmonisch zusammen; stehen, sie regen sich zu wenig. In dem Rheinfall Thomas siegt der Lyriker über die undankbare Farbe. Alle Einwände gegen unvergorene Einzelheiten widerlegen nicht die Tatsache, daß hier ein Erfinder den Stoff durchdringt und das ungeeignete Material klingend macht. Den Anblick ersetzt kein passiver Reiz kultivierter Bilder.

Trübner kam nur in der Nähe Leibls zu seiner besten Art. Er brauchte das Vorbild, nicht um es zu kopieren, sondern um frei zu werden. Manche Maler müssen ein Modell im Atelier haben, um aus dem Kopfe malen zu können.

Mit einigen Bildnissen des Jahres 1876 hat Trübner den Ansatz gemacht, über Leibls entscheidende Realitäten hinauszukommen. Es sind seltsamerweise ausschließlich Frauenporträts. Leibl hat mit voller Kraft nur Männer gemalt. In diesen Bildern erweitert Trübner in ganz unerwarteter Weise die Flächentechnik des Lehrers. Die Farbe wird durchsichtig und leicht, die Harmonie wird auf ein bestimmtes Schema gebracht, das Würfelartige tritt energisch hervor. Auf einmal steht eine präzise Form vor uns. In diesen Frauenbildern spielt die Frau eine ganz andere Rolle als z. B. der Schuch in dem Schuchporträt. Die Nuancen des Modells hören auf. Der Maler muß aus einem größeren, wirksameren Komplex der Natur die Widerstände gegen die Einseitigkeit seines Schemas nehmen, soll die Form

alle Möglichkeiten ihres Stils offenbaren, nicht lediglich zu einer Formel des Dekorativen werden. Er muß die Erfahrung zu produktiven Impulsen steigern. Es gelingt ihm. Er schafft nicht Frauen, sondern seine Frau, eine Verallgemeinerung, ein Symbol. Während der kurzen Spanne bringt er Bildnisse hervor, die wie Visionen wirken.

Es gibt kluge und begabte Schriftsteller, die zuweilen durch einen Zufall beinahe zu Dichtern werden. Der Zufall ist ein Erlebnis, das die Atome ihres Talents für einen Augenblick anders anordnet oder der alten Anordnung eine geschärfte Richtung gibt. Das Betrachten in ihnen summiert sich und wird auf einmal zum Gestalten. Sie sind genau auf das eine spezifische Erlebnis gefallen, das alle ihre Erfahrungen sammelt und sie zum Drama drängt. Der geborene Dichter unterscheidet sich von ihnen durch seine Unabhängigkeit vom spezifischen Erlebnis. Er hat nicht nur eine einzige Stelle, die seine Erfahrung schöpferisch werden läßt, sondern kann sich unzählige Stellen schaffen. Jedes Erlebnis, dem er sich aussetzt, schmilzt die dünnen Wände zwischen Herz und Welt.

Trübner war nichts weniger als ein geborener Dichter. Er gehörte zu den Musikanten, die zuweilen komponieren. Damals ist er einen Augenblick großen Dingen nahe gewesen. Der gemächliche Tourist war unversehens in die Gegend Cézannes gelangt, die kurz vorher Leibl gleich ahnungslos gestreift hatte, und war ihr näher gekommen. Freilich gelang ihm das nur, weil er weniger Gepäck bei sich hatte, als Tourist, der einen Ausflug macht, um den Körper zu bewegen. Er war gewissermaßen nur mit den Gliedern in der Gegend. Es bleibt trotzdem merkwürdig genug, daß uns mit primitiveren Gebilden eine Ahnung jener Welt zuteil wird, die Cezanne verwirklicht hat. In der Kunst verbinden sich heterogene Rassen ebenso unmotiviert wie im Hochzeitsbette. Es ist nicht undenkbar, daß vor vierzig Jahren, und nur vor vierzig Jahren, Trübner fähig gewesen wäre, die deutsche Malerei an den Fortschritten Cézannes zu beteiligen. Ohne die Spannung nach dem Kriege wäre er damals wohl nach Paris gegangen. Er hatte 1875 gedient. Unter seinen zahlreichen Studienreisen jener Zeit fehlt die wichtigste.

Der Zerfall des Leibl-Kreises ist im Werke Trübners beinahe nach dem Tag zu bestimmen. Sich selbst überlassen geriet der Sucher auf Abwege. Wie Leibl mag er das Bedürfnis empfunden haben, über alles Courbethafte hinwegzukommen; dasselbe Bedürfnis, das die französischen Courbet-Schüler zu der bedingten Auseinandersetzung mit Delacroix trieb. Den beispiellosen Einfluß Courbets auf die europäische Kunst, der an den Umfang der Davidschule heranreicht, erklärt der vermeintliche Verzicht auf intellektuelle Regungen. Jeder, der etwas in den Fingern

hatte, glaubte mittun zu können. Es war nicht einmal der Besitz an malerischen Rüstungen und Hellebarden, noch weniger an Büchern erforderlich. In Deutschland, Holland, Belgien und in allen anderen Ländern, die Courbet erobert hatte (neben seinen Mannen in Deutschland hatte er die größte Gefolgschaft in Belgien, wo er mit Millet teilte), versackte die Schule in Fingerfertigkeit. Die schöne Materie Courbets diente nur dazu, das bürgerliche Feld der Spezialisten ein wenig zu bereichern. Trübners Bedürfnis war also im höchsten Maße legitim. Nur ahnte er nicht, daß er mit den letzten Bildern bereits einen entscheidenden Schritt über Courbet hinaus getan hatte, daß die Frauenbildnisse des Jahres 1876 kein Ende waren, sondern ein Anfang, ein Anfang sein konnten, sobald der Geist des Künstlers mit dem Spürsinn des Malers Schritt hielt.

Der nach innen zielenden Vollendung zog Trübner eine willkürliche Vergrößerung des Umfangs der Motive vor. Die Flucht Thomas in das Altdeutsche behagte ihm nicht. Dafür war ihm die flotte malerische Form zu geläufig. Etwas ganz anderes sollte es sein. Es blieb noch ein anderer Weg von der Realität hinweg übrig: die Folie des Wegs, den die Franzosen gingen. Trübner hatte keinen Delacroix, aber Feuerbach. Es gab außer dem Zufall, der Feuerbach in Heidelberg bestimmt hatte, dem Jungen die Erlaubnis der Eltern zum Künstlerberuf zu erwirken, nichts, was die beiden verbinden konnte. Man könnte, ohne vergleichen zu wollen, ebensogut an eine Beziehung zwischen Hals und Poussin denken. Freilich verbinden sich in der Kunst heterogene Rassen. Hier handelte es sich um tiefere Unterschiede. Übrigens wurde gar nicht an eine Verbindung gedacht, sondern an einen gemeinsamen Spaziergang.

1877, noch nicht ein Jahr nach den Frauenbildnissen, beginnt Trübner sich mit Feuerbachs Stoffen zu üben. Er malt die Gigantenschlacht, den Kentaurenkampf und eine Kreuzigung. 1878 folgen andere Kentaurenszenen, die im Motiv an Böcklin erinnern. Das letzte Bild des Kreises ist die Amazonenschlacht von 1879.

Der Kompromiß ist durchsichtig wie ein Rechenexempel und naiv wie der Archaismus Leibls, auch wenn ihn nicht die zähe Askese des Malers des Kirchenbildes erhöht. Die Anregung zu der Gigantenschlacht der Karlsruher Kunsthalle soll Trübner einem alten Renaissanceschild verdankt haben, der dem Prinzen Karl gehörte und 1876 im Münchner Glaspalast in einer kunstgewerblichen Abteilung ausgestellt war, die den hübschen Titel „Unserer Väter Werke" trug. Dem Goldschmiedsohn gefiel das Spiel der Lichter auf dem getriebenen Metall. Er malte sein Bild auf diese Lichter hin. Die sich windenden Körper gaben auch auf der Lein-

wand alle möglichen Lichter, und wenn man sie durcheinanderschüttelte, wie das so im Gigantenkampf Sitte ist, kam ein Spiel von Hell und Dunkel heraus, das die Fläche irgendwie bewegte. Die anderen Bilder, für die kein Metallschild da war, wurden geradeso gemalt.

Auch dies ist eine Reaktion auf Cornelius und die Nazarener und die schneidendste Rache Courbetschen Geistes an dem deutschen Träumer und dem deutschen Gemüt. Die von allem Zweck genesene Einfalt gibt ihr die besondere Schärfe. Da eine vollendete Gigantenschlacht in einer Hinsicht einem Stilleben gleichen muß, wie Renoir mit seinem hübschen Vergleich eines Schlachtenbildes Delacroix' mit einem Blumenbukett treffend dargetan hat, glaubt Trübner, ein Stilleben von Akten genüge, um Evokationen der Mythologie hervorzubringen. Er war keine komplizierte Seele. Auf dem Bild des Städelschen Instituts steht eine Frau am Wasser und bindet sich das Haar. Man erkennt in dem Oberkörper das brave Berufsmodell, das sich vor dem Spiegel frisiert. Unten ist ein Pferdeleib darangesetzt. Das Bild hat Lichtreflexe und malerische Reize. Der Pferdeleib und der Oberkörper sind organisch in die Flächentechnik übertragen. Später hat Trübner einmal einen Akt mit einem Bademantel vor einem Hintergrund mit zwei bekleideten Männern gemalt. Er nannte das Bild Susanna im Bade. Ein anderes Mal hat er drei weibliche Akte und einen männlichen zusammengestellt. Das war sein Parisurteil.

Während Böcklin, Thoma und Stuck den begierigen Zuhörern Märchen auftischten, erzählte Trübner seine Akte. Als die Leute an den Märchen genug hatten, genügte ein Akt Trübners, um sie in Wallung zu bringen. Man erkannte den Preis der Technik. Das Bewußtsein erstarkte und erhob sich über die sündige Legende. Der Protestantismus hätte am liebsten das Bild aus dem Bilde verbannt. Trübners Technik wurde mit den Jahren immer durchsichtiger, und das Verständnis für seine Art wuchs in gleichem Maße. Er übertrug sie auf Freilichtszenen, Landschaften und gekrönte Häupter zu Pferde.

Trübner war bei aller Einfalt vorsichtiger als die Menzel und Leibl. Er verstand immer die Forderungen der Welt und der Kunst mit Gelassenheit zu beurteilen. Wenn es genügt, die Mängel einer verirrten Doktrin zu vermeiden, um die rechte zu erlangen, steht er höher als die beiden Vorgänger. Doch besitzt auch der Anstreicher den Schutz gegen die Verirrung des Geistes. Trübner war der Typus des Malers ohne Scheuklappen. Seine Sachlichkeit hat der Instinkt des modernen Deutschtums durchtränkt. Auch das Vorurteil, daß zum Künstlertum das Erlebnis gehört, hat er mit seiner Technik überwunden.

* * *

Trübner hatte einen talentvollen Kameraden und Schüler. Karl Schuch steht zu ihm eine Zeitlang in einem ähnlichen Verhältnis wie Trübner zu Leibl. Nach seinem Tagebuch, das hoffentlich bald der Öffentlichkeit übergeben wird[1]), muß Schuch ein kultivierter Mensch gewesen sein, von einer weicheren Art als sein Lehrer, die durch seine Wiener Heimat bedingt wurde. Das verraten auch die Bilder. Es gibt aus den siebziger Jahren sehr schöne Stilleben. Seine Äpfel aus dieser Zeit sind, wie Georg Fuchs richtig sagt, genau solche Würfel wie Trübners beste Köpfe. Sie zeigen, was noch mehr sagen will, denselben Ausgleich von Natur und Form, sind nicht gemalt, um eine Anwendung der Technik zu demonstrieren, sondern lassen das schöne Flächenhafte als notwendiges Mittel des Ausdrucks erscheinen. In den Stiefmütterchen der Nationalgalerie glaubt man ein ähnliches glückliches Tasten nach der Erscheinung wie in manchen frühen Blumenbildern Renoirs zu finden.

Diese Zeit Schuchs dauerte nicht länger als die frühe Blüte Trübners. Auch er lernte schnell, sich ohne den Luxus einer intensiven Beteiligung zu behelfen und wurde Virtuos. Während Trübners Handschrift mit den Jahren immer strichiger wird, gehen die Würfel Schuchs in gefälligere Flecken über. Die latente Wiener Tradition verdrängt die Schule Leibls. Das flaue Wienerische bringt die späten Bilder in die gefährliche Stufe der Boys von Glasgow. Diese Schotten traten in München die Erbschaft der Piloty-Schule an.

Ein Kamerad Schuchs war Hagemeister. Er begann mit einem groben Virtuosentum und blieb ihm treu.

[1]) Bruchstücke aus dem Tagebuch und Briefe in dem „Karl Schuch" von K. Hagemeister B. Cassirer, Berlin, 1914).

LIEBERMANN

Liebermann und Trübner haben manches gemein. Wenn man das Verhältnis auf ein grobes Schema zurückführen wollte, könnte man sagen, Liebermann sei ein Trübner mit Esprit. Es wäre ungerecht für Trübner, weil der Vorsprung des Leibl-Schülers unberücksichtigt bliebe. Liebermann hat nie die Vollendung der Frühwerke des anderen erreicht. Es wäre ungerecht für Liebermann, denn jenes geistige Plus ist mehr als eine Zutat. Hinter der Kunst Liebermanns steht ein anderer Mensch. Doch geben die großen Differenzen keinen so wesentlichen Unterschied in den Resultaten, daß die Ähnlichkeit der Gattung aufgehoben würde. Liebermann und Trübner sind gleichgeartete Touristen, nicht Eroberer im Lande der Erscheinung. Neben dieser Eigenschaft spielen Gangart und Gepäck der Wanderer und ihre Herkunft eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle.

Freilich denken die Zeitgenossen der beiden anders. Es ist nicht leicht, Liebermann mit dem Realismus der Kritik zu begegnen, den wir bei der Beurteilung Trübners ohne Mühe zu finden wissen. Trübner ist einfach und hat aus seiner Einfachheit nie Hehl gemacht. Liebermann ist eine ungemein zusammengesetzte, unvergleichlich reichere Persönlichkeit, und er selbst und alle möglichen anderen Umstände, an denen der Zeitgenosse hängen bleibt, lassen die Wirklichkeit noch komplizierter erscheinen. Schon der unerläßliche Abzug des Unwägbaren, das seine Persönlichkeit jenseits von der Staffelei dem Maler hinzufügt, bereitet dem nahen Betrachter Schwierigkeiten. Es geht uns mit ihm ähnlich wie den Franzosen mit Degas und wie es dem ganzen Universum mit Whistler, solange er lebte, ging. Das Zeichen auf der Leinwand gewinnt leicht eine Sonderdeutung, wenn ein besonderes Prestige aus einer anderen Wirksamkeit des Urhebers dazu kommt. Und das geschieht nicht einmal unbedingt ohne Recht. Die paar Intimen um Degas verbreiteten, durchaus gegen den Willen des Meisters, einen Nimbus um das Persönliche, dem kein Liebhaber widerstand. Liebermanns Persönliches ist ebenso interessant, und Tout le monde gehört zu seinen Intimen. Er ist einer der kultiviertesten

und geistvollsten Menschen Berlins, und diese Kultur und dieser Geist scheinen gerade das Wesen seiner Malerei ergänzen zu können und aus ihr ergänzt zu werden. Dazu ist er aktiver Zeuge der Wiedererweckung des Gefühls für künstlerische Werte in Deutschland, die zu Beginn der neunziger Jahre von Berlin ausging, und er hat energisch für den Anschluß der deutschen Künstler an die modernen Franzosen, für den Import guter französischer Vorbilder gewirkt. Er hatte nie Schlaf in den Augen, steht immer noch, in einem Alter, wo deutsche Künstler gewöhnlich Feierabend machen, im Parteikampf, schreibt, redet, agitiert, revolutioniert, intrigiert. Das erhält ihn jung und aktuell. Er gilt noch heute, und mit Recht, für den Repräsentanten.

Keiner der anderen Deutschen, weder Menzel, noch Leibl, am wenigsten Trübner, der für die Berliner immer der Mann aus Karlsruhe blieb, hat diese Rolle gespielt. Liebermann war schon Sprecher einer Gesamtheit, als man seine Anhänger an den Fingern zählen konnte. Als meine Generation um das Jahr 1890 jung war, galt er uns dafür, und zwar als Repräsentant einer Doktrin, die wir mit der ganzen Inbrunst unserer Jugend haßten. Er war uns etwa das, was die gleichzeitigen Dichter Frankreichs in Zola sahen; eher noch etwas Schlimmeres: der von allem Geist verlassene Naturalist, ein Hohn auf alle Ideale. Wir verehrten Böcklin, Klinger, Rops und Gustave Moreau, nur weil sie etwas anderes als Liebermann waren, und hätten Munch begeistert unsere Befreiung gedankt, auch wenn er ein Stümper gewesen wäre. Zufällig kam einer von uns mit Liebermann in persönliche Berührung, und da ging es ihm wie manchem Gegner des Kaisers, der sich umkrempelt, sobald er drei Worte mit dem Monarchen gewechselt hat. Daran war nicht die Gelenkigkeit unserer Rückenwirbel schuld, wir meinten es ehrlich, sondern das Wort Liebermanns; mehr noch als das Wort, die Luft um ihn herum. Es wäre schwer, das den anderen, die nicht dabei gewesen waren, auseinanderzusetzen. Man konnte keine großen entscheidenden Doktrinen als Belege anführen. Das Wirksame des Mannes lag gerade im Gegensatz zu den Doktrinen, in einer Einfachheit der Auffassung der Kunst und des Lebens, die mit einer Handbewegung klar wurde, dagegen unseren unklaren komplizierten Vorstellungen unerreichbar blieb. Seine Sachlichkeit war wie ein Trank reinen Wassers, während wir uns mit allen möglichen Spirituosen berauschten. Aus dem Haß wurde helle Begeisterung. Der „Pan" der ursprünglich gegen die Richtung der Liebermann und Hauptmann, die wir in einen Topf warfen, gegründet wurde, wählte ihn in einer stürmischen Sitzung zum Mitglied des wohllöblichen Aufsichtsrats. Und während uns bei der Wahl mancher Beisitzer dieses Konsiliums, in dem Böcklin thronte, nicht immer respektable Be-

weggründe getrieben hatten (wofür wir bald büßen sollten), war Liebermann Teil des Programms wie Fontane und Arne Garborg, Liliencron und Richard Dehmel.

Unser improvisiertes Weltgefühl erkannte in ihm ein Jenseits hinter den blauen gezackten Bergen der Romantik, eine Sachlichkeit, die unserer Zeit mit offenen Augen und geeigneten Mitteln gegenüberstand, mit einem disziplinierten Gefühl, das sich nur aus Geschmack nicht jedem Betrachter an den Hals warf. Schon allein der Verzicht auf die Phrase gab ihm einen Besitz. Es dämmerte uns eine Ahnung von den Möglichkeiten einer Seele ohne Pathos. Die Nüchternheit war diesem Sensitiven nur ein Schild; sein Realismus die unentbehrliche Ergänzung der Böcklin und Stuck. Man kann sich das Netz unserer geistigen Kommunikationsmittel nicht zerrissen genug vorstellen. Toulouse-Lautrec, Vallotton, Odilon Redon, Axel Gallén, Vigeland, Beardsley, Gauguin und Munch, Puvis de Chavannes und Whistler waren neben den deutschen Romantikern die wesentlichen Brunnen unserer Erkenntnis. Von Leibl und Trübner hatten wir anfangs so gut wie keine Ahnung, noch weniger von Courbet. Menzel wurde verachtet. Bonnard kannte ich früher als Manet, Manet früher als Delacroix. Diese Zerfahrenheit erklärt manchen späteren Irrtum der Generation. Es sah 1890 in unseren Köpfen aus wie auf einem Hilfsbahnhof im Kriege. Man wußte kaum, was ein und was ausging. Eine Menge Signale aus jener Sturm- und Drangzeit haben sich bis auf den heutigen Tag erhalten.

In diesem Weltbild der Ziellosen wurde Liebermann zu dem sicheren Hort, der viel hielt, weil er sich hütete, zu versprechen. Man sah eine Energie mit entschlossenem Geist sich gürten, während die anderen nackt herumliefen oder törichte Maskeraden trieben. Die Energie war schön. Darüber vergaß man das Feld, auf das sie sich erstreckte. Es gibt so viel Marasmus und Schwindel in der Kunst der Gegenwart, daß jede männliche Entschlossenheit des Erfolges sicher ist.

Liebermann zeigt, bis zu welchem Grade der Intellekt die schöpferischen Kräfte zu ersetzen vermag. Er ist Jude. Die Rasse tritt bei ihm in seltener Reinheit zutage. Das Knochengerüst des Gesichts hat die Straffheit des Uzzano von Donatello. Ein jüdischer Aristokrat, aber durchaus nicht patriarchalisch, frei von der gemütlichen Tiefe der Bibelgestalten, modern. Der Intellekt hat dieselbe Straffheit. Eine seltene Beweglichkeit stählt ihn. Sie führt ihm das zu, was er brauchen kann.

Scheffler meint in seinem Buch über Liebermann, das Judentum habe ihm auch geschadet.[1]) Daran glaube ich nicht, und es läßt sich nicht vorstellen, wie das mög-

[1]) Max Liebermann (R. Piper & Co, München 1912).

lich wäre. Das Judentum Liebermanns hat uns geholfen und geschadet. Ihm hat es immer nur geholfen. Der Jude fühlt sich in einer ungeordneten neuen Welt, in einer stürzenden alten in seinem Element. Die Improvisation im Leben, Denken, Schaffen ist sein natürlicher, von der Geschichte seines Volkes aufgezwungener Zustand. Sein Ziel ist das ohne weiteres sichtbare Stück von hier bis da, das er mit angespannten Kräften bezwingen kann. Was soll ihm das andere! Es ist unsicher, ob sich jemand findet, der es nach ihm macht. Dieses eine kann er selbst bezwingen. Das Weitere kommt erst, wenn er weiter ist. Der Jude ist Realist aus Notwehr. Er hat uns diesen Notwehrrealismus gegeben, eine vortreffliche Doktrin für ungeordnete neue, für stürzende alte Welten. Nimm das, was du vor dir hast. Mach es allein. Du weißt, was du wert bist. Auf das andere ist kein Verlaß. — Er ist der Teiler aus Notwehr. Während die anderen den Niedergang beklagen und darüber zugrunde gehen, wird er Besitzer eines sicheren Notbehelfs. Er ist ein glänzender Organisator seiner selbst, sieht immer nur die Welt von der Stelle, wo er steht. Er hat keinen Schlaf im Auge. Liebermanns Wort, die Phantasie sei Notbehelf, von haarscharfer Richtigkeit gegen die Phantasten, für die es bestimmt war, ist mehr als ein Künstlerbekenntnis. So spricht der Jude. Es bedurfte einer geraumen Entwicklung in der Kunst, bis für diesen Realismus Platz wurde. Courbet und Menzel bereiteten ihn vor. Die Phantasie, die den Universalismus wollte, mußte sich erst die Fühler an der Zeit zerbrechen und das Chaos Courbets, die Unordnung einer menzelhaften Vielseitigkeit anrichten, mußte sich in wüster Wahllosigkeit verschwenden, stumpf werden und degenerieren. Da kam der Jude und strich das fort, was der Sachlichkeit den Mißton beifügte. Er war ein redlicher Konkursverwalter und gewann aus der kleinsten Möglichkeit großen, verhältnismäßig erstaunlichen Gewinn. Liebermann strafft die Widerstandslosigkeit Menzels und wird sein berufener Nachfolger. Wohlverstanden des alten Menzel, nicht des jungen. Die Niederlage des frühen Menzel wird als Tatsache genommen, auf die man nicht mehr zurückkommt. Der spätere aber wird vereinfacht und wesentlich verbessert. Ähnlich verhält sich Liebermann zur Leiblschule. Er befruchtet mit der Sinnlichkeit seiner Rasse das dürre Gelände, auf dem Trübner versagte, ruft aus dem Rationalismus Vegetationen hervor, die beinahe fruchtbaren Bäumen gleichen. Die Täuschung ist erst an dem Ausfall der Früchte zu erkennen, und wenn sie erkannt wird, gilt sie für das bei dem Stand der Zeiten zu erwartende Maximum: der größte Künstler, die größte Kunst Deutschlands. Die Zufriedenheit mit dem Erreichbaren verschlingt den Traum an das Unbedingte. Dies ist längst keine Judendoktrin mehr, sondern Weltgedanke. Die

Judendoktrin war ehrlich, redlich und notwendig. Sie konnte helfen. Als Weltgedanke wird sie zum Fluch und zerstört selbst den Vorteil für die Juden. Die „Verjudung" wird den Völkern, denen ursprünglich der Jude Mitarbeiter war, ebenso verderblich wie ihm selbst. Unter Verjudung wird natürlich nicht die Rassenmischung verstanden.

Ein relativ günstiges Niveau bei Vermeidung der Höhen und Untiefen ist Liebermanns Programm. Die Differenzen des Individuums sind unvergleichlich geringer als in den Lebensgängen der Trübner, Leibl, Menzel. Die zweifelhafte Stütze, die Trübner in seiner Handarbeit fand, entwickelt sich bei Liebermann zu einer geistigeren Flächentechnik, die auch nicht gerade undurchdringlich bleibt, immerhin aber das Temperament in ausgiebigerer Weise beteiligt. Mit Immerhin müssen viele Urteile über diese Kunst gemildert werden.

Liebermann kam aus einer mäßigen Gegend: Steffeck ohne Krüger, Munkacsy ohne Leibl, Millet ohne Daumier, Menzel ohne Menzel. Er besaß gute bürgerliche Erziehung und einen bürgerlichen Hang zur Kunst. Scheffler irrt, wenn er in ihm „den geborenen Maler im Sinne der alten Meister" sieht, dessen Phantasie sich ohne Maltätigkeit nicht ausleben könnte. Liebermann war nicht dieser zwingenden Beziehung unterworfen, mußte durchaus nicht Künstler werden, und das braucht nicht als Nachteil zu gelten. Noch hatte er den besonderen Hang zum schönen Handwerk; ebenfalls kein Nachteil. Er hatte mehr: Ehrgeiz und Energie, den ganz bestimmten Trieb, sich auf geistige Art auszuzeichnen, der Reihe von großen Leuten seiner Rasse einen Namen hinzuzufügen, in Deutschland, in dem modernen Deutschland eine tüchtige Rolle zu spielen. Alle Vorstellungen, die sich mit einem Leibl verbinden, auf den das Altmeisterliche besser paßt, wären verkehrt. Die schöne Materie ist im allgemeinen das letzte, das man an Liebermanns Werken hervorheben könnte. Die Ausnahmen gehören ausschließlich der Jugend an.

Seine ersten Bilder erinnern frappierend an Munkacsy. Sie sind durchaus nicht malerischer oder farbiger; im Gegenteil. Das Email, mit dem der Ungar noch in der Zeit, als Liebermann bei ihm lernte, seine Genrebilder polierte, sucht man bei dem Schüler in der Regel vergebens. Es gibt Ausnahmen. Nie aber will er damit gefallen. Der Unterschied gegen Munkacsy liegt ebensowenig in dem prinzipiellen Verzicht auf die Anekdote trotz aller Proteste Liebermanns gegen das Literarische. Er sieht eine Kunst jenseits der Anekdote, möchte sie wohl und ist nur unsicher, wie er die Anekdote ersetzen soll. Darum dreht sich eigentlich seine ganze Entwicklung. Er hat dieselbe Sachlichkeit wie Trübner. Sie geht bei ihm sogar über die Rücksicht auf den schönen Auftrag hinweg. Aber er ist zu klug, sich über die

negativen Aussichten dieser Sachlichkeit, die nur abwehrt, zu täuschen, und fühlt stärkere Widerstände gegen sie in seiner der Legende zugänglichen Seele. Er könnte erzählen, der Instinkt treibt ihn dazu. Nur das Artistentum, Erziehung und Ehrgeiz halten ihn zurück. Man erfaßt nicht ohne weiteres die erhöhende Subjektivität, aber ahnt ihre Tendenz in der Energie des zusammenraffenden Blicks und in einem besonderen Geschmack. Liebermanns Geschmack hat ungewohnte Formen und deckt sich durchaus nicht mit dem verdächtigen, rein sinnlichen Ausstattungsgelüst. Es ist die Fähigkeit, die er selbst einmal mit dem bedeutsamen Wort, „die Kunst, wegzulassen", bezeichnet. Ein Negativum also. Man kann bemerken, daß die meisten Doktrinen Liebermanns auf Verneinung beruhen. Dadurch erhält das Wahlvermögen, das wir uns gern als die Triebfeder des Geschmacks denken, den Beigeschmack des Mechanischen. Doch entbehrt dieser Geschmack nicht der positiven Zutat. Er enthält mehr Tendenzen des Eingriffs und Angriffs als die des Entgegenkommens. Liebermann läßt alles Schwächende in seinen Vorgängern weg: die Flauheit Munkacsys, das Geschwätzige Menzels, fast alles Weichliche der Millet und Israels. Schwieriger läßt sich feststellen, was er hinzufügte.

Es ist eine Vereinfachung. Es scheint dabei weniger auf eine Vergrößerung des Ausdrucks bei reduziertem Mittel anzukommen, wie etwa bei Daumier in der Beziehung zu Delacroix, als auf eine Geschwindschrift, die notwendig einen Teil des Inhalts opfert. Das Sentimentale fällt fort, aber auch sehr viel Gefühl. Einige Männerköpfe des Jahres 1873 erinnern an die Münchener Art. Sie sind stark flächig behandelt und schneller, rücksichtsloser gemalt, ohne die Sorgsamkeit der Leiblschule, aber mit viel größerem Temperament. In dem improvisierten Bildnis des Malers Krohn und in dem Invaliden[1]) glaubt man bereits das Franz-Halsnafte zu spüren, das den Maler in allen guten Stunden begleiten soll, die strichige Verve der Hille Bobbe. Es fehlt das Schematische der Münchener Flächentechnik. Form und Verteilung der Flecke werden spontaner gewählt. Die Handschrift steht dem Auge näher. Liebermann malt nicht so schöne Porträts wie der Münchener, aber ist unabhängig von der Spezialität: Er versagt nicht wie Trübner, sobald er etwas anderes angreift. Er konstruiert nicht Gesichter, sondern Bilder. Ein kapitaler Unterschied, der die Überlegenheit entscheidet. Liebermann ist der erste unter den deutschen Realisten, der sich nicht auf ein — sei es noch so weit gefaßtes — Detail beschränkt, sondern eine Weltvorstellung bringt, ein Bild denkt, eine das Bildhafte ordnende originelle Komposition. Die Gänserupferinnen

[1]) Abgebildet wie die meisten Bilder in „Max Liebermann" von Gustav Pauli (Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, [Die Klassiker der Kunst] 1911).

von 1872 bilden den Anfang. Das Spiel der Flecke, das die Leiblschüler zu einem Gesicht zusammensetzen, wird aus der Gruppe einer größeren Anzahl gleichartiger Menschen gewonnen. Noch vermißt man die schöpferische Norm. Die Neuerung gegenüber den Scharpiezupferinnen Munkacsys, den Hirthschen Hopfenleserinnen und der Altschen Kegelbahn, die alle an malerischen Reizen höher stehen, beschränkt sich auf eine bessere Regie. Die Leute sehen nicht in den Zuschauerraum, sondern auf ihre Gänse, kokettieren nicht mit ihrer Beschäftigung und greifen tüchtig zu. Aber der Pinsel malt ab, er konstruiert nicht. Die Gestalten werden als Gegebenheiten betrachtet, um die der Maler gleichsam herumgeht, sind aus der Realität in das Bild gesetzt und dann mit dunklen Tönen überzogen. Sie entstehen nicht aus der Atmosphäre des Bildes. Mit den Konservenmacherinnen, die auch noch aus 1872 stammen, kommt Liebermann der neuen Bildform näher. Die reihenförmige Anordnung gleichwertiger Gestalten bei gleicher Beschäftigung führt zu einem Fleckenornament. Dieses verschlingt das zufällige Detail und vergrößert das Typische. Die Flächentechnik, die in der Leiblschule oft von der Rücksicht auf ein schönes Stück Malerei beengt wird, erhält neuen Inhalt. Das Artistische tritt zugunsten des Erlebnisses zurück. Ein schematischer Massenrhythmus überflügelt die Schilderung. Aus bewegten Flecken werden Menschen. Wir fügen, getrieben von dem Rhythmus, die Legende hinzu. Das Motiv erhält von dem Schema eine von aller Literatur freie Betonung, die unversehens seine Bedeutung erhöht. Das Ungezwungene des Ornaments, das von der Natur geboten erscheint, vergrößert seine Wirkung.

Liebermann ließ diese Erfindung nicht ungenutzt. Er hat sich an sie, wie Scheffler mit Recht sagt, „als an eine Ordnung überhaupt geklammert". Sie bildet das Gerippe seiner wesentlichsten Werke, verbindet das Debüt mit dem Altmännerhaus und den Waisenmädchen und der Flachsscheuer. Ihr Vorteil ist noch in dem Professorenkonvent von 1906, dem bis auf weiteres letzten Hauptwerk der Reihe zu erkennen. Das schönste ist die Kleinkinderschule bei Frau Behrens in Hamburg; ein Bild, das für Liebermann etwa das ist, was die Tischgesellschaft oder der Schimmelreiter für Leibl bedeuten. Ich glaube, es steht höher. Es fügt der Meisterlichkeit Leibls etwas hinzu, das uns stärker hinreißt: die spontane Erfüllung einer Notwendigkeit, eine fast in jedem Strich zu spürende bedingungslose Hingabe an das Empfinden, die wie ein Wunder gleichzeitig alle Bedingungen des Bildhaften erfüllt. Ein mitten aus dem Erlebnis ausbrechender Ausruf der Freude scheint wie von selbst, nur getrieben von seiner eigenen Kraft, ohne jede Rücksicht auf Kunst zur Harmonie zu werden. Es steht dahin, ob die Mischung

der rosagrauen, blaugrauen und weißen Töne in Fleisch und Kleidern mit dem schmutzigen Flachsgelb des Haars, dem leicht gegrauten rötlichen Braun der Wand und dem gelblichen Grau des Fußbodens die ideale Koloristik ergeben. Die Farbe läßt sich hier wie bei allen gelungenen Werken nicht gesondert betrachten. Man beurteilt sie erst da, wo, wie in der Wand des Hintergrunds, die Empfindung nicht ganz allein mehr den Pinsel führt und die Geschicklichkeit um eine Spur hervortritt. Das Bild hing in dem Hause Behrens in Hamburg lange Zeit zwischen zwei schönen Cézannes. Die Zusammenstellung tat weder ihm noch den beiden anderen Bildern den geringsten Abbruch, ja, man empfand sie trotz der unüberbrückbaren Verschiedenheit wie eine natürliche Wahl. Die Kraft des Blicks, nicht die Art des Sehens, noch das Objekt entscheidet. Die Geschwindigkeit, mit der Liebermann den Raum überfliegt und ihn mit allen charakteristischen Sonderheiten festhält, so daß wir nicht Kinder verschiedener Art, in verschiedenen Stellungen, sondern eine Welt von Kindern erblicken, gibt unserm Auge und unserm Geist nicht geringere Antriebe als die Treffsicherheit Cézannes, der eine ruhige Landschaft dramatisch erfaßt und sie zu einem Weltbild erweitert. Die zweite Skizze zu dem Bild, in der Sammlung Meirowski in Berlin, ist schon nicht mehr ganz so spontan, aber auch reich an Schönheit.

Hier setzte ein großer Künstler an. Als mir in den neunziger Jahren in Paris das Bild, das damals keinen Namen hatte, gezeigt wurde, kam ich erst auf großen Umwegen zu der Vermutung, es könne sich vielleicht um Liebermann handeln. Ähnlich geht es dem Betrachter mit manchen anderen Bildern der Frühzeit, z. B. den ungemein zierlichen Häusern in Scheveningen, mit dem Fleischerladen bei Paul Cassirer und dem Tisch mit Fleischstücken der Pinakothek. Diese natürliche Auslösung eines rein schöpferischen, von allen Nebenrücksichten unabhängigen Instinkts ist einzig in Deutschland. Nicht weniger einzig die wundervolle Materie dieser Bilder. Man empfängt die ganz unbewußte Hingabe des großen Talents. Aus einem spielerisch gewählten, zufälligen Motiv wächst unversehens die Vision. Man labt sich an den rosa Tönen der Fleischstücke wie an Juwelen. In das Bild Cassirers hat Liebermann später eine Gestalt dazu gemalt, die zu entbehren wäre.

Kurz vor der Kinderschule und bald hinterher sind die Arbeiter im Rübenfelde und die Kartoffelernte entstanden, Bilder von fast entgegengesetzter Geistesart. Ein Jünger Daubignys, dem die Geschmeidigkeit des Franzosen fehlt, hilft sich mit einer Arbeiterstaffage. In der Kartoffelernte ist das Vorbild am deutlichsten. Es ist als habe der Wind über die Felder der großen Louvrebilder

Daubignys gefegt und nichts als ein paar Halme übriggelassen. Bei dem Rübenfeld wirkt die Reihe von Arbeitern wie eine dürftige Fassade.

Man begreift diesen Dualismus nicht ohne Mühe und muß annehmen, daß Liebermann seinem eigenen Talent mißtraute. Weil die Kleinkinderschule, weil die Fleischerstücke und ähnliche Dinge zu wenig auf ungebildete Augen wirkten, suchte er nicht auf diesem Weg, der ihn schnell zur Höhe führen mußte, weiterzugehen, sondern komplizierte seine Gaben mit allen möglichen Zutaten. Nach der Kleinkinderschule wird ein paar Jahre später ein regelrechtes Genrebild gemalt, in dem nur das deutlich hervortritt, was den Kinderfreund interessiert. Ebenso werden die Konservenmacherinnen des Raums und der Atmosphäre entkleidet und zu wirklichen Konservenmacherinnen, über deren Manipulationen und Gedanken man nachdenken kann. Und zu derselben Zeit bringt Liebermann seinen ersten großen Schlager, den Christus unter den Schriftgelehrten. Das Bild deckt die Widerstände, die sich Liebermann künstlich schaffte, auf. Er hatte Berlin verlassen und war über Berlin und Italien nach München gegangen, um — Leibls Schüler zu werden. Von dem ganzen Pariser Aufenthalt, der in die Zeit der größten Erhebung der französischen Malerei fällt, als Corot und Courbet noch lebten, Manet, Renoir und die Impressionisten ihre entscheidenden Schlachten schlugen und er selbst die besten Proben seines Talents gab, trug er nichts heim als die Einsicht, auf diesem Wege in Deutschland zu keinem Erfolg zu gelangen. Auch Holland, wo er besser als in Paris zu Hause war, hielt ihn nicht zurück, wenn er auch die Liebe zu Land und Leuten und die Schwärmerei für Franz Hals wie eine Art Talisman mitbrachte.

Er fand nicht Leibl, für den der moderne Praktiker keine Organe hatte, sondern Menzel.

Man kann alle möglichen Beziehungen in Liebermanns Kunst finden. Zu Munkacsy, Daubigny, Millet, zu Israels, Bastien-Lepage, zu Degas, unter den alten Meistern zu Franz Hals. Sie haben alle einen gewissen Anteil an seiner Genesis, aber sind neben seinem Verhältnis zu Menzel äußerlicher oder zufälliger Art. Mit Menzel verbindet ihn ein gemeinsamer Instinkt. Es sind Verwandte, die man erkennen würde, auch wenn Liebermann nie Menzels Motive gemalt hätte. Es ist das gleiche Verhältnis zur Welt, das sich in Einfällen erschöpft und dem die Lyrik seltene, fast verbotene Früchte zuführt. Liebermann ist einmal in Paris sogar dem Maler des Théâtre Gymnase nahe gekommen, als er 1873 in jäher Eile jene Skizze von den Folies Bergère malte, unter die Corot sein Bravo schrieb. Es ist derselbe Dualismus, nur von einem modernen Intellekt und dem bekannten Ge-

schmack gemäßigt, dieselbe Gleichzeitigkeit sicherer Bekenntnisse eines hohen Instinkts, die bei Liebermann sogar ohne die Schlacken des Autodidaktentums auftreten, und belangloser Aktivität; nur versteht er, die offensichtlichen Folgen einer widerstandslosen Tätigkeit zu vermeiden. Den Christus unter den Schriftgelehrten hätte Menzel malen können. Es ist Geist von seinem Geist. Die charakteristische Physiognomie der Dinge — in diesem Fall sind es im wesentlichen Menschen, zu denen Christus gehört — wird festgehalten. Die Malerei ist Diener eines Schauspiels. Über der Rolle, die des Künstlers Eigenart in diesem Schauspiel spielt, vergißt man, nach dem Verhältnis des Künstlers zu seiner Kunst zu fragen. Es gab in dem wenig erquicklichen Streit um das Bild alle möglichen Stimmen gegen und für die Freiheit eines begabten Malers, einen Christus als Judenjungen darstellen zu dürfen; keine die fragte, ob überhaupt mit dieser auf die einzelne Gebärde beschränkten Sprache eine Legende möglich sei. In dem Unwillen der Münchener Zentrumsleute war ein Schein von Recht. Liebermann mutete seinen Mitmenschen etwas zu, als er ein Symbol so mechanisch erfaßte. Nur wurde nicht das Christentum verletzt, sondern die künstlerische Gesittung. Diese Willkür wäre, kultivierte Betrachter vorausgesetzt, ebenso verletzend gewesen, wenn es sich um Adam und Eva oder einen Schlächterladen gehandelt hätte. Liebermann blieb vor der notwendigen Legende, ohne die Malen eine Handbewegung bleibt, gefühllos. Er dachte an alles Mögliche, an das Menschliche des kleinen Heilands und seiner Zuhörer, an Wahrheit und Richtigkeit, nur nicht an die Atmosphäre, an die Notwendigkeit, den Stoff ins Geistige zu übertragen, ihn entstehen zu lassen, nicht zu machen. Es ist Witz und Geist in seinem Bilde, kein Dasein.

So machte es Menzel mit seinen Friedrichbildern, seinem Walzwerk, seinem Markt von Verona; nur gröber. So machte es Degas mit seinen Balletts und Sportleuten: nur raffinierter. Liebermanns Untiefe wird dadurch weniger durchsichtig, weil viele Lichter das Genrebild bedecken. Die Gesichter glänzen ebenso wie die Reflexe der Wendeltreppe und des Leuchters. Er hätte, ähnlich wie Menzel von dem Flötenkonzert, auch von seinem Bilde sagen können, er habe es nur der Treppe und des Leuchters oder der Lichter wegen gemalt und die Figuren seien, wie Menzels Bekenntnis für seinen Fall lautet, „hineingefabelt". In den Biergartenbildern, in der Gedächtnisfeier in Kösen, in den Ansichten des Kinderspielplatzes usw. ist er dem späten Menzel noch näher gekommen. Den frühen hat er seit Paris nur in einigen Zeichnungen erreicht.

In diesem Chaos wurde dem Maler die nach den Konfiturenmacherinnen gefundene Reihenkomposition zu einer Entwicklung. Er kam in Holland wieder

darauf zurück und malte 1880 die schöne Studie zu dem Altmännerhaus, im nächsten Jahre das Gemälde. Das bei weitem fertigere Bild von beiden Fassungen ist die sogenannte Studie. Wieder fühlt man jenes Unfreiwillige des Malers, dem Gesichte aus dem freudig gefühlten Gesehenen hervorwachsen. Es ist eine Reprise der Art der Kinderschule, nicht ganz so stark, aber ebenso organisch. In dem endgültigen Gemälde der Sammlung Arnhold ist Menzel, nach Hancke sogar in eigener Person[1]), dem Erfinder dazwischengekommen. Das Menzelhafte in der Charakterisierung der einzelnen Gestalten hemmt den Rhythmus, und die vielen Sonnenflecke, die die Massen verbinden sollen, ersetzen ihn nicht, sondern fügen nur Unruhe hinzu. Doch wird die Erfindung nicht annähernd so umgewandelt wie die Kinderschule durch die endgültige Fassung, in der geradezu nichts mehr von dem Künstler übriggeblieben ist. Es wird kein Genrebild daraus. Der Impuls wird verdünnt, aber nicht aufgehoben. Die Reihenanordnung und die Perspektive waren wohltätige Hemmnisse des Erzählers. Mit dem Bilde hatte Liebermann den ersten großen Erfolg. Der Applaus ging wie bei Leibl von Paris aus.

In dem Bilde mit den Waisenmädchen im Städelschen Institut, dem heiteren Pendant zu dem Altmännerhaus, steckt ein Bild. Man gewinnt es, wenn man sich den Vorderplan mit den nähenden Mädchen fortdenkt. Ich zitiere Hanckes treffende Kritik: „Gesehen ist eigentlich nur der Mittel- und Hintergrund. Da leben die Farben, und aus zufällig erscheinenden, aber sicher empfundenen Flecken bildet sich der zitternde Eindruck der bewegten Natur. Der Vordergrund dagegen ist mehr gezeichnet als gemalt, und die Holbeinsche Feinheit der Zeichnung weiß mit den starken, vom Sujet vorgeschriebenen Farben nichts anzufangen. Das Rot und das Schwarz der Kleider und auch das Violett der Mauer sind tot, und die Abtönung ist durch darübergesetztes Grau in trockener Weise bewirkt. Auch hier gibt es Talentblitze: fein gemalte Köpfe, klar schimmernde Wäschestücke, ein weißer an der Mauer herabrieselnder Lichtstrahl u. a. m. Man fühlt jedoch den Fleiß noch mehr als das Talent“[2]).

In der Bleiche von 1883 erschlafft Liebermann auffallend. An die Stelle klangvoller Harmonien tritt ein graues Schummern, ein Zudecken der Schwierigkeiten statt der Lösung. Es ist das erste wesentliche Zeichen einer Methode, die den Anstrengungen des Malers ein knapp bemessenes Ziel setzt. Hancke versucht vergeb-

[1]) Erich Hancke, dem wir das beste Buch über Liebermann verdanken — von wohltuender Sachlichkeit in der Verehrung — erzählt, Liebermann habe das Bild, bevor es vollendet war, Menzel gezeigt und der habe ihn angehalten, die Gesichter „ähnlicher“ zu machen. (Max Liebermann, sein Leben und seine Werke. Bruno Cassirer, Berlin 1914).

[2]) In dem zitierten Buch S. 170, 171.

lich, Liebermann vor dem Vergleich mit Bastien-Lepage zu schützen. Sein unbestreitbarer Hinweis auf die bessere Malerei, auf das Holländische und auf das von aller Prätention freie Motiv des Bildes tut nichts zur Sache. Man kann Bastien-Lepage mit afrikanischen Löwenjagden sein und sogar mit einer einwandfreien Technik. Das die Ähnlichkeit ergebende Moment ist der Instinkt, den der Wille des Künstlers nicht zur letzten schöpferischen Kraft anspannt, der spazieren geht, anstatt Sturm zu laufen, nicht seine Haut zu Markte trägt, wie das schöne Wort Millets verlangte. Man kann nie auf diesem Wege reine Kunstwerke schaffen, vor allem, weil dies gar nicht in der Absicht liegt. Diese richtet sich vielmehr auf die Konfektion eines angenehmen Bildes, das wie ein gemütliches Zimmer hergerichtet wird. Man besetzt die Wände und Winkel mit Gegenständen, die möblieren, läßt hier und da, wo es der Komfort erfordert, größere Plätze frei. Auch Ideen können zum Schmuck verwendet werden. Liebermann hat in der Bleiche und manchem anderen Bilde der gleichen Art diese probate Methode der Bastien, Roll, Lhermitte und der unzähligen anderen nicht so billig verwendet. Seine spröde Zurückhaltung hat ihm auch hier geholfen. Aber die Differenz beruht lediglich auf einem anderen Mittel oder auf einer anderen gegebenen Geistesart. Das Verhältnis zu Bastien-Lepage ist das gleiche wie das zu Munkacsy in den Munkacsyhaften Bildern oder wie das zu dem späten Menzel in dem Christus und den Biergärten.

In der Flachsscheuer von 1887 hilft ihm noch einmal die Reihe. Wäre nur nicht gerade das Reihenhafte das Wesentliche des gegebenen Motivs, das schon vor Liebermann seit so und so viel Jahren oder Generationen in dieser oder einer anderen Larener Flachsscheuer existierte! Die Reihe ordnet und bezwingt hier keine Widerstände, sondern ist eine reproduzierte Maschine. Die Spinnerei verdrängt das Interesse an dem Gewebe des Malers. So hat Franz Hals die Reihe nicht verstanden. So hatte sie auch Liebermann nicht verstanden, als er die Konfiturenmacherinnen und die Kinderschule malte.

1889 und 90 entstehen die beiden großen Bilder mit Einzelgestalten, die Netzflickerinnen und die Frau mit der Ziege. Bei den Netzflickerinnen sind noch auf den weiteren Plänen andere Gestalten zu sehen, und es ist die Frage, ob das Bild nicht besser geworden wäre, wenn der Maler nur an sie, nicht an die Hauptgestalt im Vordergrund gedacht hätte. Er wird ungeduldig, möchte aus dem Vielerlei heraus und seine Art mit ein paar monumentalen Gestalten erschöpfen. Die Stilbewegung, die damals in Deutschland begann, hat ihren Anteil an den Bildern, vielleicht auch der Wunsch, auf seine Art die Synthese aus Millet zu gewinnen, die kurz vorher ein kranker, damals ganz unbekannter Holländer erreicht

hatte[1]). Liebermann war nicht der Mann für dergleichen. Solche Bilder verlangen eine gewaltige Sammlung, die Konzentration oder die Fülle eines Cézanne oder Renoir oder Marées, die Wucht eines Daumier. Seiner Beweglichkeit war die Darstellung der Menge leichter zugänglich. Es gelingt ihm annähernd, namentlich in dem zweiten Bilde, wo die Frau mit der Ziege das Gesicht wegwendet, die gefährliche Symbolik der Millet und Israels zu vermeiden. Aber mit welchen Opfern! Beide Bilder sollen die Stimmung der Dünen, ihre Einsamkeit und Größe, die herbe Existenz der Menschen in solchen Strichen usw. darstellen. Das geschieht. Es wird ganz gewiß jeder Betrachter sofort in diese Stimmung und keine andere versetzt, und zwar, wenn wir von geringfügigen Details absehen, ohne unsachliche Zutaten, lediglich mit den Mitteln des Künstlers. Diese Einsicht hat Liebermann selbst und manchen Betrachter verführt. Die Kunst wäre wenig, wenn es damit getan wäre. Sie beruht nicht auf der Verwendung der rechten Mittel, sondern auf der restlosen Erschöpfung ihrer Bedingungen. Diese ist kaum versucht. Nichts einfacher, als die Einsamkeit mit einer einsamen Gestalt auf kahler Düne zu schildern, auch wenn man nicht ihr Gesicht sieht. Ein Witzbold könnte sich mit einer leeren Leinwand begnügen, um der Sentimentalität zu entgehen. Die Einsamkeit kann in der Kunst füglich nur durch Gegensätze darstellungswürdig werden. Denn es handelt sich hier wie überall nicht um die objektive Einsicht in das Objekt, nicht um die passive Einsamkeit, sondern um die produktive. Wenn van Gogh solche Dinge malt, leuchtet die Leinwand von strahlenden Farben und lebenskräftigen Formen, und dieses lebenskräftige Leuchten allein erlaubt und bedingt das Motiv. Nur dadurch erhält die Einsamkeit ihren Wert. Der Künstler steht über der öden und jeder anderen Gegend. Das Verfahren ist ebenso ethisch notwendig, um das Relative jeder menschlichen Stimmung zu klären.

Den beiden Bildern fehlt das Subjekt, das man schon in der Flachsscheuer nicht mehr mit Sicherheit findet. Formal äußert sich der Mangel in der grausamen qualitätlosen Malerei, die nur zu vollkommen das Freudlose trifft. Es ist keine Farbe, sondern eine schwere, zähe, aufgestrichene Masse. Sie belastet den Blick, den sie beschwingen müßte. Wie manche Menschen unter Poltern ihre Gutmütigkeit verbergen, so könnte sich Liebermann mit seiner brutalen Pasta einen Wall gegen die Versuchungen seiner Weichheit errichtet haben. Manche dünn gemalten Bilder jener Zeit und der folgenden Jahre geben ihm recht.

Aus der Notwehr wird später Methode. Liebermann häuft Farben der Farben

[1]) Liebermann wußte damals nichts von van Gogh. Dagegen van Gogh von ihm, wie aus den Briefen hervorgeht.

wegen. Ein falsch verstandener Einfluß van Goghs scheint das Verfahren zu rechtfertigen. Der Einfluß der Impressionisten, die Liebermann in Paris, als er jung war, nicht gesehen hatte, traf ihn zu spät. Er glaubte, mit kräftigen Farben seine Pastosität zu verbessern und übersah wie mancher seiner Kollegen, daß der Mangel nicht an der Palette, sondern an seinem Empfinden lag. Mit genau denselben breiigen Farben hätte er Meisterwerke geben können. Man erstaunt, wie sich der geistvolle Mann zu einem so ungeistigen Verfahren verstehen konnte. In den letzten Jahren hat er Gartenbilder gemalt, von deren dicken Farben man glauben könnte, er habe mit dem Relief des Pigments den Unterschied zwischen Beeten und Wegen darstellen wollen.

Der Impressionismus wurde mit Vorteil nur von dem Graphiker erfaßt. Dem Maler war er eine äußerliche Neuheit, die man nach Belieben anwendete oder beiseite ließ. Das Prinzip des Impressionismus, die Rücksicht auf organische Farben- und Tonwerte, ließ ihn ganz unberührt. In der Unempfindlichkeit des Auges, nicht nur für den dekorativen Reiz der Koloristik, sondern auch für die der Gestaltung unbedingt notwendigen Differenzen, gibt er keinem Böcklin etwas nach. Es passiert ihm sehr oft, Dinge, die hintereinander liegen, in genau denselben Tönen zu geben (vgl. den linken Teil auf der Flachsscheuer) und sich mit der rein zeichnerischen Perspektive zu begnügen; ein Verfahren, das zumal die Bildnisse Liebermanns schädigt. Mitten in einer koloristisch erhöhten Periode fällt er plötzlich in die braune Sauce Israels' zurück. Solche Wechsel kommen innerhalb desselben Bildes vor. Das Tischgebet ostfriesischer Bauern, aus 1890, in der Hamburger Kunsthalle, gehört nach seiner braunen saucigen Art in die siebziger Jahre[1]). Nur der Blick durch die offene Tür im Hintergrund oder vielmehr das helle dicke Grün an dieser Stelle, das einen Blick geben soll, ist aus 1890. Da wird eine vollkommen andere Anschauung, viereckig ausgeschnitten, auf das dunkle Bild gepfropft. Es ist gerade so, als wenn man in die Seite eines Gustav Freytag irgendeine Zeile von Arno Holz hineinflickte. Ähnliche willkürliche Differenzen finden sich in den meisten Interieurs, z. B. in der Flachsscheuer (das pastose Weiß in den Fenstern, das Luft sein soll), in der Schusterwerkstatt und schon in dem weißen Fleck rechts in den Gänserupferinnen, der Farbe ist und Farbe bleibt, als wäre er noch in der Tube.

Der Impressionismus mag Liebermann auch zu einer Erhöhung des Tempos getrieben haben, zu der ihn schon das Beispiel des Franz Hals anhielt, und die seinem

[1]) Pauli hat irrtümlich 1884 datiert.

Temperament entsprach. Es ist die Frage, ob darin ein Vorteil zu erblicken ist. Das „Faire du premier coup" Manets war schon zuweilen für Manet eine Gefahr, zum Virtuosen zu werden. Und wenn Manet „Ça y est!" sagte, setzte er voraus, daß mit dem Schwung der Hand die ganze Farbenpracht seiner Vorstellung in das Bild geschwemmt war. Gelang das nicht, so sagte er: „Il faut recommencer!" Liebermann war genügsamer und reduzierte mit den Jahren seine Ansprüche immer mehr. Die Striche treten stärker hervor und reißen weniger mit. Sie scheinen oft nur ihrer selbst wegen da, gewaltige Schritte, die auf einer und derselben Stelle bleiben, und markieren das Temperament mit einer unverhältnismäßig geringen Leistung. Viele Bilder, auch manche Bildnisse, wirken wie in Öl übertragene Zeichnungen.

Es gibt Lichtblicke in dem umfangreichen Oeuvre der Spätzeit, zumal in dem graphischen Werk und unter den Zeichnungen und Pastellen. Die Pastelle vermeiden im allgemeinen so sicher die Schattenseiten Liebermanns, daß man glauben könnte, die Malerei sei schließlich nicht mehr seine Sache gewesen, und er hätte besser getan, dem Beispiel der Menzel und Degas zu folgen. In seiner Graphik gelangt die Energie des Menschen zu ihrem natürlichsten Ausdruck. In manchen seiner späteren Radierungen ist er Manet nahe gekommen. Doch gibt es auch Lichtblicke unter den späten Gemälden. Einige Strandbilder mit Reitern gehören dazu, ein und das andere Bild der Judengasse, manche Hamburger Studien, die auf der Alster spielen. Bei den Pferdebildern, zumal bei dem Polo-Spiel, das wie ein farbenreiches Pastell wirkt, hat ihm seine Verehrung für Degas geholfen, ohne ihm die Schwächen des Vorbilds mitzuteilen. Das Bild mit den Pferdeknechten am Strand von 1902, das Julius Stern besaß, ist eins der wenigen Spätwerke, auf denen man keine unnütze Farbenmasse findet. Die Materie ist bewegt, und sie überträgt uns die schöne Bewegtheit des Eindrucks. Die herbe Eigenart des Künstlers kommt mit losen Strichen zum Ausdruck und wirkt unbedingt schöpferisch. Das Linkische des Jungen, dessen beide Beine so ungeziert wie möglich an dem Bauch des Gauls hängen, und die zittrigen Bewegungen des Pferdes werden Grazie. Obwohl bei dem Bilde kaum von einer Palette gesprochen werden kann, ist es im schönsten Sinne farbig; farbiger als die farbetrunkenen Jockey-Bilder von Degas. Später hat er zu viel solche Bilder gemalt und nicht die frische Improvisation der Massenbewegung behalten.

Seine Disposition für bewegte Gegenstände scheint ihn für das Bildnis nicht geeignet zu machen, und in der Tat sind gute Liebermann-Bildnisse selten. Hancke hat, glaube ich, recht, den Mangel auf die Befangenheit zurückzuführen, der Liebermann immer leicht zum Opfer wird und die bei dem Bildnis doppelt schwer zu

überwinden ist. Es ist nicht das gewöhnliche Unbehagen, das sich aus der Differenz der Absichten des Künstlers und den Wünschen des Bestellers ergibt. Liebermann hat die meisten Bildnisaufträge erst in einer Zeit angenommen, als sein Ruf ihn zum Geber machte, auch wenn die Gabe bitter war, und er besitzt die notwendige Rücksichtslosigkeit gegen solche Bedenken, auch wenn ihn jeder Einspruch beunruhigt. Es ist vielmehr die Befangenheit sich selbst gegenüber. Die Ähnlichkeit nagelt ihn fest. Bei einem Bildnis scheint ihm jede Improvisation jenseits des sichtbaren Modells unehrlich. Dabei erkennt sein Intellekt die Notwendigkeit einer Erhöhung des Gesehenen. Er fühlt sich mit Recht zu einer Konzentration genötigt und fürchtet wiederum, sie könne ihn zu einer unsachlichen Interpretation verleiten. Um nicht Dichter zu werden, begnügt er sich mit der Anatomie des Gesichts. Um persönlich zu bleiben, übertreibt er das Anatomische. Man erkennt in dieser Spekulation deutlicher als auf den vielen anderen Gebieten seiner Muse das Opfer des Realismus. Es fehlt zwischen Intellekt und Modell die Beziehung auf ein gesichertes Drittes. Da er den Blick für Physiognomien besitzt und zeichnen kann, da ihm selten die Last, das Charakteristische in den Gesichtszügen herauszufinden, zu schwer wird — er ist fleißig wie Leibl und Menzel — hat er genug zu tun, um nicht an das Weitere zu denken. Seine Gymnastik hat ihn nicht an die notwendige Art der Konzentration, eine Steigerung seiner selbst, gewöhnt. Er übertreibt das Gesehene, anstatt vor allem sein Sehen zu übertreiben.

Bei dem Bürgermeister Petersen, von 1891, war Franz Hals das gesicherte Dritte. Schon weil das Bild nicht nur dem Bürgermeister, sondern auch dem Maler von Harlem ähnlich werden sollte, wurde es gut. Er hatte früher an die fünfzig Kopien nach Hals gemacht, und man spürt den dadurch geschaffenen Fond in dem ganzen Frühwerk, nicht wie eine Fessel, sondern wie eine befreiende und erhöhende, verallgemeinernde Gabe. Mit der Überwindung der Beziehung wird er hemmungslos. Nichts hindert ihn, auf der Leinwand die Züge der Gesichter ins Maskenhafte zu steigern. Er vergißt darüber alle Bedingungen des Metiers, Ton, Palette, das Bildhafte. Zuweilen scheint er bildhauerhaft seine Züge in die Farbe zu kerben. Die schreckliche Materie trägt auch hier das ihrige bei. Das Resultat ist eine drastische Leblosigkeit. Der Baron Berger, Fürst Lichnowsky, Dr. Strebel sind fast erschreckende Erstarrungen der Existenz; „sprechend" und eben deshalb so unbehaglich, weil sich sprechende Masken unserer Vorstellung widersetzen. Sie gelten für künstlerisch, weil sie nicht der Mangel der gewohnten Modeporträts verunziert. 1906 malte er den Professoren-Konvent. Da kam ihm wieder ein Drittes zu Hilfe, eben der Konvent und die vage Vorstellung, er habe das „Doelenstück" eines

Franz-Hals-Jüngers zu malen. Zwar ließ er sich von dem Konvent kaum die leiseste höhere Konvenienz entlocken. Der Raum existiert für ihn nicht. Er tat nichts als seine Köpfe, die mit gewohntem Fleiß präpariert wurden, irgendwie zusammenzustellen und verfuhr dabei kaum anders als ein Photograph, der die Aufgabe erhält, die Köpfe der Leute, die nicht zusammen aufgenommen werden konnten, in ein Bild zu bringen. Unter den zahlreichen Studien gibt es nicht eine Skizze des Ganzen, die den Rhythmus, von dem hätte ausgegangen müssen, enthält. Trotzdem, schon weil Liebermann mehr als ein Gesicht zu malen hatte, gelangen ihm einzelne Köpfe besser als sonst. Man spürt zumal in dem Professor Wohlwill, der an dritter Stelle von Brinckmann sitzt, die Möglichkeiten eines modernen Bildnisses, die von der Gegenwart so gut wie nie zugestanden werden. Liebermanns Doelenstücke aber sind die Konfiturenmacherinnen, die Kinderschule und das Altmännerhaus.

Den Parallelismus mit Trübner bestätigt das gegen 1902 gemalte Simson und Delila, dessen Motiv Liebermann kurz nach dem Professoren-Konvent noch einmal versuchte. Ein weibliches Modell schneidet einem männlichen Modell das Haar ab. Die Brutalität des Pinsels sucht die gefährliche Komik, die Trübner in seinen Kentaurenbildern übersah, zum Schweigen zu bringen.

Man wird Liebermann einen Titel nicht verweigern können: er hat nach einer zeitgenössischen Form gesucht. Er fühlt sich in der Gegenwart. Er hat seine Blößen nicht mit fremden Lappen verhüllt. Es mag ihn wie auf andere Art den Leibl, der München verließ, der Abscheu vor der abgestandenen Amateurmalerei getrieben haben, sich ärmer zu stellen, als er war, und Gaben zu verachten, denen er alles verdanken konnte. Aus Abneigung gegen die Materie des Malers wurde er materiell. Er ist der Schüler Menzels. Die treibende Kraft seiner Verbilligung der künstlerischen Forderung war guter Glaube.

SLEVOGT

Liebermanns Einfluß auf die zeitgenössische deutsche Malerei hat den Einfluß Leibls ersetzt. Slevogt, oberflächlich Corinth, von den Jüngeren Kardorff, Rösler und viele andere, auch Beckmann, eine Zeitlang Leo v. König wurden von ihm getroffen. Für Leute, die in der Münchener Schablone stecken geblieben wären, oder denen Böcklin den Sinn verrückt hatte, war er ein wohltätiger Sporn. Er führte oft dahin, sie in einer herberen Atmosphäre ebenso stecken zu lassen. Die Hebung des allgemeinen Niveaus ist unverkennbar, und es liegt in der Eigenart des modernen Deutschtums, vor allem solche Erfolge allgemeiner Art zu erstreben. Die Minorität aber wurde geschwächt. Man glaubte, den Gipfel erreicht zu haben, wenn man in Liebermanns Nähe kam. Dazu bedurfte es keines Gigantentums. Eine gewisse Unvoreingenommenheit vor der Natur war die beste Bürgschaft. Im übrigen mußte man Talent haben. Talent war flinke Pinselschrift. Es kam ein Malen von außen in Schwung. Der Impressionismus wurde als die Erlaubnis, mit wenig Worten wenig zu sagen, verstanden. Menzels Kritik, „bei den alten Meistern ist eine Wange eine Welt, bei den modernen eine Wüste" trifft auf die Malerei des Liebermannkreises zu.

Von Malern, die der Geschwindschrift einen Inhalt zu geben suchten, weiß ich nur einen: Lovis Corinth. In manchen Bildnissen Leo v. Königs, der sich absonderte, erkennt man die Tendenz, von dem wenig routinierten Virtuosentum jener Oberflächenkunst zu einer Vertiefung zu gelangen. Delacroix hilft ihm.

Man muß die Wirksamkeit Liebermanns immer nach dem Milieu beurteilen, auf das sie sich erstreckte, und nie vergessen, daß er nicht mit Malern zu rechnen hatte, denen Delacroix, Courbet und Manet, sondern Böcklin und Stuck geläufig waren. Man hatte alle möglichen modernen Ausdrücke im Munde, man suchte sich auch nach den Franzosen, die immer wieder in den Ausstellungen erschienen und allen Ruhm besaßen, zu richten. Aber man richtete nach ihnen eine Welt von Vorstellungen, die auf ganz anderem Boden gewachsen war. Es sah zuweilen wie eine

Maskerade aus. Die Künstler, die in Berlin neben Liebermann emporkamen, hatten meistens in München bei Pilotyschülern gelernt. Viele blieben im Herzen Schüler von Diez und Loefftz, und zogen sich statt der üblichen Münchener historischen Kostüme à la Paris konfektionierte neumodische Kleider an.

Slevogt hat in der ersten Zeit, von 1890 angefangen, schlecht und recht münchnerisch gemalt; große schlimme Phantasien aus der Religionsgeschichte und anderen Gebieten, die zum teil das Parfüm des Münchener Faschings verraten und in denen die Phantasie als Notbehelf, im Sinne des Liebermannschen Wortes, auftritt; und kleine solidere Naturstudien und Bildnisse. In Berlin mausert er sich. Der Karneval wurde beiseite getan und kam nur noch zuweilen in prätentiösen Bildern, denen die zähe Farbenpasta Liebermanns vergeblich eine Haltung zu geben suchte, zum Vorschein. 1901 malte er mit größerer Geschicklichkeit als sein Vorbild einen Papageienmann. Es gibt aus dieser und der folgenden Zeit hübsche Stilleben und schreckliche Bildnisse. Der Bürgermeister O'swald in der Hamburger Kunsthalle ist ein Kompromiß zwischen Liebermann und Hugo Vogel; der Andrade (ich meine nicht das furchtbare Bild der Nationalgalerie) ein Kompromiß zwischen Vogel und Manet, wobei der deutsche Anteil bei weitem überwiegt. Zuweilen hat es Slevogt auch mit Trübner versucht. Er scheint sich vorgenommen zu haben, die rauhe norddeutsche Art mit der bekannten Münchener Sinnenlust zu durchtränken. In Skizzen kleinen Umfangs gewinnt er aus dem Virtuosentum Liebermanns eine noch flüchtigere Geschwindschrift. Alles in allem die typische Erscheinung des Pariser Salonmalers aus der Provinz.

Derselbe Maler ist ein Künstler, sobald er das Malen läßt. Nicht einmal das Malen, nur das Wirtschaften mit der Ölfarbe und mit der Vorstellung, Bilder für Ausstellungen schaffen zu müssen. Er malt glänzend, wenn es ihm nicht auf das Malen ankommt. Das heutige Frankreich hat nur in Bonnard einen Illustrator gleichen oder vielleicht noch höheren Kalibers, und Bonnard wird vermutlich seinem Daphnis und Chloe keine Fortsetzung geben. Sonst wüßte ich kaum einen in der Zeit, wo so viel illustriert und dekoriert wird, der sich mit ihm vergleichen ließe. Der Maler kann übersehen werden. Seine Illustrationen sichern ihm für alle Zeiten eine seltene Stellung.

Man kann vieles in seinen Büchern schwach, im Format vergriffen, leer finden. Nur nicht den Fond seiner Art. Das ist der entscheidende Unterschied zwischen diesen Dingen und seinen Bildern. Selbst gelungene Einzelheiten seiner Gemälde lassen uns kalt, weil wir ihm nicht glauben, weil sie im besten Falle gut und unnütz sind und nichts sagen, obwohl sie wer weiß wie

tiefsinnige Dinge illustrieren. Die Illustrationen reißen uns hin, selbst wenn sie offenbar nur zum Scherz gemacht wurden. Gleich in der ersten größeren Arbeit, in den Aquarellen zu dem Ali Baba[1]) war er der Mann an seinem Platze, von dem man sich allerlei, nur nicht den Zwiespalt zwischen Handwerk und Zweck erwarten konnte. Der, dem es nicht genug war, mußte sich sagen: er will nicht mehr geben. Eine Leichtigkeit des Ausdrucks in einem leicht barockhaften Rhythmus, die eher an einen Jünger Delacroix' als an den Anhänger Liebermanns denken ließ. Ein Unikum in unserer Kunstgeschichte. Dieser Rhythmus, der nicht übernommen wird, sondern aus dem Gefühl von selbst entsteht, hier Lücken lassend, die wir selber füllen, dort eine ganze Geschichte in drei Strichen deutend, dieser ganz persönliche Rhythmus, der doch, wie bei Delacroix und Daumier, wie derber bei van Gogh, am verschwiegensten bei Cézanne auf eine weite leuchtende Heimat, auf eine Zeit über den Zeiten weist, dieser Rhythmus, der genau das verschweigt, was unsere Phantasie hemmen, genau das gibt, was sie beflügeln kann, der mit der geringsten Farbe farbig wird, — wer hätte ihn einem Adepten des berliner Führers zugetraut! Ein anderes „Weglassen" als Liebermanns Formel meint; keins, das die Erscheinung entblättert oder herber macht. Ein Kosen mit zarten Lauten, eine Grazie nicht der Schrift, sondern der Empfindung, flink, weil nur flink das rechte Wort den Ton hat, der ihm zukommt; ein Impressionismus ohne Apparat.

In den ersten Arbeiten steckt noch die Willkür eines Spielenden, der den Ausflug in das fremde und minder geachtete Gebiet nicht ernst nimmt. Auch ist noch von keiner Graphik die Rede, und wo die Federzeichnung das Aquarell vertritt oder gar, wie in der ersten Indianergeschichte[2]) mit dem Aquarell kombiniert wird, kommen Banalitäten und zuweilen Geschmacklosigkeiten heraus. Nie sind es so schmerzhafte Entgleisungen, wie sie dem Maler bei aller Anstrengung passieren.

In den Lithographien zu der Ilias und zu dem Sindbad[3]) findet der Zeichner seine eigene Technik. Sie ist ihm angeflogen, als er die Kreide in die Hand nahm. Nur auf dem Stein gelangt die lose Gestaltung zur vollkommenen Ausdehnung. In dem lithographierten Lederstrumpf[4]) kommen einzelne Motive der ersten Indianergeschichte in entfernt ähnlicher Komposition wieder und scheinen durch das tonreiche Schwarz des Steindrucks die Atmosphäre zu erhalten. Ein von

[1]) 1903 bei Bruno Cassirer, Berlin.

[2]) Coranna bei Paul Cassirer, Berlin 1908. Auch die bei H. & F. Schaffstein, Köln, erschienenen Kinderbücher sind mit Federzeichnungen illustriert.

[3]) Die Ilias-Lithographieen als Mappenwerk bei Albert Langen, München 1907. Der Sindbad als Buch bei Bruno Cassirer, Berlin 1908.

[4]) Bei Paul Cassirer, Berlin 1909.

Einfällen strotzender Erzähler, der mit dem flüchtigen Strich jede Gefühlsnuance seiner Fabel erschöpft, steht vor uns. Die Lederstrumpf-Romantik wird erstaunlich erweitert. Eine Phantasie, die hier kein Notbehelf ist, überflügelt das exotische Element und gibt den Episoden Coopers eine Atmosphäre höherer Möglichkeiten als Hintergrund, will lieber das Abenteuerliche als das Abenteuer, macht es mit einfacheren Mitteln, einfacheren Begebenheiten so, wie Delacroix im großen. Die Art verwandelt auch die Ilias in eine Indianergeschichte. Sie paßt nicht zu den verbrieften Vorstellungen von Homer und den Griechen, besitzt nichts von dem lebenden Griechentum, das einem Bonnard im Blick liegt, und Scheffler hat recht, diese Zeichnungen nicht mit dem Text zusammen lesen zu wollen[1]). Sie bestehen allein, und die homerische Legende ist das Modell für eine andere, nacktere, vielleicht gebrechlichere Dichtung geworden. Aber für eine Dichtung, das ist wesentlich. Slevogt hat nicht, wie das heute so oft geschieht, den ehrwürdigen Stoff als Anlaß für mehr oder weniger gelungene Aktzeichnungen und Bewegungsstudien genommen, noch seinen Stolz darein gesetzt, burschikose Gegensätze seiner individuellen Auffassung zu Homer zur Geltung zu bringen. Er hat ganz naiv fabuliert. Irgendwo in den Griechen werden auch die Flecken und Linien Slevogts gewesen sein. „Weil es Menschen sind, so können es auch wohl Griechen sein." „Slevogts Rebellengeist," schreibt Julius Elias, „kennt nur den wahren Geist des Lebens . . . Auf seine Art hat auch er das Land der Griechen gesucht und gefunden. Ist's kein Griechenland, so ist's doch ein Menschenland, in dem sich ein kurzes, rühmliches Heldenleben in aufregendem Wirbel entrollt und vollendet[2])." Daumier, der Lithograph, hätte es ähnlich gemacht, wenn ihm der Klassizismus der anderen erlaubt hätte, das Thema ohne Spott zu betrachten. Slevogt hat eine leichtere Skepsis, eine harmlosere Freude an Licht und Bewegung. Er wäre nie imstande, aus seiner Epoche den anatomischen Extrakt des Ewig-Lächerlichen zu formen. Kein Deutscher träfe die Aktualität mit dieser universellen Gebärde. Wir müßten, selbst wenn einer von uns die Kraft eines Daumier hätte, ganz anders politisch veranlagt sein, um solche Verallgemeinerungen zu schaffen. Doch könnte man wohl Slevogt nachsagen, er habe mit seiner leichter geschürzten Dramatik zuweilen lyrische Töne von universeller Gültigkeit getroffen.

Der Lederstrumpf hat noch allerlei Unhandliches, Ungebärdiges, Verwegenes, und seine vielen, sehr verschiedenartigen Blätter geben ein Durcheinander. Er ist zu originell für ein ruhiges Buch. Glänzende Visionen stehen neben zerfetzten Flüch-

[1]) „Slevogt als Illustrator" in „Kunst und Künstler" VII, S. 25ff.
[2]) „Schwarz-Weiß" in „Kunst und Künstler" VI, S. 188.

tigkeiten. Das große Format läßt manche Stelle leer. Die Handschrift wechselt zwischen strichhaftem Auftrag und tonigen Flächen. Der Zeichner hat mehr an das Blatt als an das Buch gedacht. Mit dem Benevenuto Cellini hat Slevogt eine ideale Form für das Einzelne und das Ganze gefunden[1]). Er beschränkt sich auf ein kleines Format, auf eine vollkommen einheitliche Steintechnik, auf eine sehr gleichmäßige, buchmäßige Bildart mit wenigen Gestalten, daher auf ganz einfache, ohne weiteres lesbare Motive. Die Beschränkung hat nur Vorteile gebracht. Der bibliophile Genre, der heute so oft zu belanglosen Spielereien führt, wurde hier zu der wohltätigen Vorschrift, die Improvisation um alles Entbehrliche zu kürzen und ornamental zusammenzuziehen. Er führte zu einem sehr noblen Stil. Trotz des Zwangs, trotz einer nahezu klassischen Bildhaftigkeit nicht die leiseste Beschränkung des Malerischen. Erst wenn das Lose so sicher gefügt ist, kommt es zur Geltung. Man genießt in den winzigen Flächen den Extrakt der früheren, schwärmerisch großen Formate, und die Dichtung scheint dadurch die straffe Versform zu erhalten. Die Atmosphäre entsteht ohne Hintergründe, lediglich aus den suggestiven Umrissen und Flecken der Marionetten. Ein Daumier scheint sich mit einem Callot zu vereinen. Mit der dem Schmuck des Buches geweihten Ökonomie kommt eine Illustration zustande, die mehr als alle früheren Arbeiten Slevogts dem Text geistig zur Seite steht. Die kühnen Streiche des Florentiner Goldschmieds werden in Schwärze ziseliert. Eine leise, kaum lächelnde Persiflage fügt den Ton hinzu.

Diese Sparsamkeit erinnert an den stillen Meister, der zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen die Bilder erfand. Slevogt hat die bescheidene Entwicklung, die bei Chodowiecki begann, gekrönt. Das letzte Stück ist bei weitem das bedeutendste. Es fragt sich sogar, ob es nicht mehr wert ist, als alles, was andere Maler mit dem Pinsel dem Erbe Menzels hinzufügten.

Die lose Fabulierung des Illustrators hat dem Künstler auch außerhalb des Buches genützt und ihm manches gelungene Bild und zumal manches Aquarell von meisterlichen Graden geschenkt, hat sogar 1912 zu einer Dekoration größeren Umfangs geführt, den Fresken des Pavillons von Neu-Cladow, heute im Besitz der Nationalgalerie in Berlin; ein Zeugnis glücklicher Laune und kultivierten Geschmacks, das allen den Hemmungen entgeht, die den Staffeleimaler hindern.

[1]) Bei Bruno Cassirer, Berlin 1914. Schade, daß sich der Verlag gerade bei dieser in edelstem Sinne buchmäßigen Illustration nicht zu einem vornehmen Buch entschließen konnte. In der billigen Ausgabe entspricht die Typographie durchaus nicht der Noblesse der Bilder. In der schönen Luxus-Ausgabe fehlt der Text. Hier wäre einmal der größte Luxus in der Buchausstattung am Platze. Im gleichen Verlage ist der „Cortez" (1918), „Die tapferen Zehntausend" (1921), „Die Inseln Wak-Wak" (1921), „Fitchers Vogel" (1924) und das reizendste Werk der letzten Zeit „Das Löweneckerchen" (Holzschnitte nach Zeichnungen, 1924) erschienen.

Slevogt, der seine Jugend in Würzburg in der Nähe Tiepolos verbrachte, bedarf eines materiellen Zwecks, einer ornamentalen Verwendung des Rhythmus, um die Natur zu überwinden und natürlich zu sein. Schon die Absicht des Erzählers genügt. Vielleicht erklärt sich die merkwürdige Differenz zwischen mißratenen Bildern und der seltenen Höhe vieler Aquarelle und Zeichnungen lediglich aus dem Respekt des Malers vor der Doktrin des Impressionismus, der die Erzählung verbot. Wie viele andere Deutsche, hat Slevogt Manet früher kennen gelernt als Delacroix. Sein graphisches Hauptwerk wurde neben dem Cellini der radierte Schmuck für die Partitur der Zauberflöte Mozarts[1]). Der kecke Eingriff wirkt nicht pietätlos; das ist schon sehr viel. Die krause Belebung der Notenschrift und der tanzenden Gestalten entlockt ein Behagen, das sich mit dem Genuß mozartscher Klänge begegnet. Slevogt ist kein Mozart, eher, wie Waldmann einmal andeutet[2]), ein Offenbach oder ein Verdi, aber liebt Mozart wie ein Musiker, wie ein versprengter Sproß desselben Stammes. Der Eingriff bleibt in der Familie. Slevogt vollzieht ihn mit derselben Vertraulichkeit, die Menzel für das Potsdam Friedrichs mitbrachte. Man kann diese Erfahrung verallgemeinern. In der illustrierenden Graphik des modernen Deutschland wirkt die Musik unserer Rasse mit, und macht aus mehr oder weniger taktfesten Malern der Realität frohe Dichter. Die von Wagner verbannte Lyrik, die mit Mühe in die Tonkunst zurückfindet, rettete sich in die Zeichnung und brachte die erstaunliche Fruchtbarkeit unserer modernen Illustratoren, der Alfred Kubin, Karl Walser, Rudolph Großmann, Max Neumann, Otto Schubert, Graf Luckner, Walter Becker, Willi Nowak, Felix Meseck, Max Unold, Rudolph Nesch und vieler anderer, hervor. Einer der meist begabten, der vielleicht imstande gewesen wäre, Slevogts besondere Linie erhöhend fortzusetzen, Götz von Seckendorff, fiel im Kriege.

[1]) Verlag Paul Cassirer, Berlin. 1924 ist im gleichen Verlag eine Wiederholung des Werkes in Lichtdruck erschienen.

[2]) Max Slevogt von Emil Waldmann (Bruno Cassirer Verlag, 1923).

FÜNFTES BUCH

DEUTSCHE IDEALISTEN

FEUERBACH

Der norddeutsche Rationalismus hatte ein einziges Ziel: das Zeitgenössische in der denkbar einfachsten Form; eine Präsenzerklärung ohne alle Zutaten. Ich male, folglich bin ich. Menzel macht mit der Vergangenheit tabula rasa und findet sich mit der Gegenwart ab, indem er sie aufschreibt. Die geistige Beteiligung, die wir aus der Schrift ablesen zu können glauben, ist nahezu passiver Art. Leibl heftet sich an den Gegenstand. Es ist, als gälte es nichts anderes, als das zufällig gewählte Ding möglichst solide zu festigen. Er läßt die alte Kunst nur als Malmittel zu. Liebermann nicht einmal als das. Der Berliner möchte mit seiner Eigenheit allein klassisch werden. Man glaubt, in einem Staat zu leben, der vorgestern entstand. Die deutsche Geisteswelt, die früher alle sinnlichen Ansprüche zurückdrängte, scheint wie weggewischt. Selbst Courbet behalf sich nicht mit solcher Nüchternheit. Liebermann zitiert gern Goethe und Lessing. Auch Menzel war belesen. Diese Kultur hat so wenig mit der Kunst dieser Maler zu tun, wie die schöngeistigen Liebhabereien eines Arztes mit seinen Rezepten. Trotzdem ist die Nüchternheit, die sich auf den folgenlosen Realismus beschränkt, noch sympathischer als die Kompromisse. Die Versuche Liebermanns, traditionelle Motive zu komponieren, enthüllen eine erstaunliche Leere. Uhdes religiöse Bilder unterscheiden sich von den barbarischen Darstellungen Gebhardts nur durch eine frostige Sentimentalität, und nur wo Uhde sich möglichst eng an die Nüchternheit Liebermanns hält, ist er erträglich. Der gläubige van Gogh verglich seine Bilder mit den Ziegelhäusern der Methodisten und rechnete Uhde zu den Hellmalern, die später entweder kreidig oder ölig werden und denen es schließlich wie Knaus geht. Hinter der orthodoxen Malweise witterte er schwindsüchtige Schwäche. Trotzdem wollen wir lieber Liebermann und Uhde als Böcklin und Stuck. Die unverhüllte Armut steht uns besser als das blecherne Pathos und die gar zu listige Lüsternheit. Man hat von einer Kunst der Gründerjahre gesprochen[1]). Wenn man in der Ber-

[1]) Richard Hamann: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. (B. G. Teubner, Leipzig 1914.)

liner Nationalgalerie aus dem Saal der Fresken der Casa Bartholdi vor den großen Makart tritt, glaubt man eine Gesellschaft vornehmer Leute mit üblen Proleten zu vertauschen. Freilich empfinden wir ähnlich, mag auch der Übergang nicht so schroff sein, wenn wir aus den Liebermann-Sälen der Hamburger Kunsthalle zu den Runges kommen.

Der Geist der Nazarener, dem die Zucht der Seele über alles ging, fand in der neuen Ordnung der Dinge, die mit den Siegen Preußens in Deutschland einzog, keinen Platz. Die Kunst war schon damals entweder „der wahnwitzige und wahnselige Dekorationsschwindel", vor dem Feuerbach warnte, oder der schlichtere, aber kaum geistigere Realismus, der sich mit der Übertreibung des charakteristischen Ausdrucks genug tut. Derselbe Feuerbach erklärte diese Übertreibung für eine Modekrankheit, die aus der Oberflächlichkeit entstehe und in der Karikatur ende. „Wer nicht Kraft hat, die Wesenheit seines Gegenstandes in der Tiefe zu fassen, der holt sich ein Stück von der Außenseite und spitzt es so lange zu, bis es dem Publikum in die Augen sticht"[1]).

So hat es Feuerbach nicht gemacht. Hat er die Wesenheit seiner nicht gewöhnlichen Gegenstände in der Tiefe erfaßt? Sicher wollte er es. Diesen hochgemuten Geist, der die Kultur des klassischen Deutschtums mit der Muttermilch einsog, dem alles Gewöhnliche fernlag, konnte kein billiges Ideal verlocken. Wenn wirklich in magnis voluisse sat est, steht er hoch, und mindestens sichert ihm die hohe Absicht unsere Verehrung.

Wenn man die Museen Deutschlands für moderne Kunst mit dem gewohnten schnellen Tempo durchläuft, kann es geschehen, daß man wie angewurzelt vor einem Feuerbach stehen bleibt. Neben all der sentimentalen Zaghaftigkeit, neben dem Bombast von falscher Historie und mißverstandenem Klassizismus, neben der hausbackenen Nüchternheit der Älteren und der flauen Genügsamkeit der Neueren wirkt so ein Bild wie die Gebärde eines Königs in der Verbannung. Es ist mehr eine andere und höhere Gattung von Menschentum, als eine unbedingt höhere Kunst. Während man sich vorher mit Kunstgeschichte behalf, um das mehr oder weniger Bedingte der Werte zu unterscheiden, wird man zu allgemeineren Vorstellungen getrieben. Ein Garten öffnet sich, kaum schön — es fehlt das Schönste, die Sonne — aber groß und geräumig. Keine Blume scheint ihn zu schmücken. Kalt, fast bewegungslos schreiten ernste, dem Leben abgewandte Gestalten langsam und feierlich in faltenreichen Gewändern oder ruhen schweigend wie Bildsäulen an der

[1]) Feuerbachs »Vermächtnis«. In der von Uhde-Bernays eingeleiteten 6. Auflage (Meyer & Jessen, Berlin 1910) S. 247.

großen Terrasse. Ihre Blicke gehen über unsere Fragen hinweg. Es ruht ein ausgespieltes Drama über dieser Welt. Große Kämpfe sind über die blasse Erde gezogen. Die Tempel hallten einmal von rauschendem Gesang. Das Leben füllte sie. Jugendliche Körper bogen sich zu frohen Tänzen, freundliche Götter neigten sich zu glückseligen Menschen. In verschwiegenen Laubgängen wandelten begeisterte Dichter und schwärmten von großen Taten. Orpheus sang seine Lieder dazu. Es steht dahin, ob man in dieser kühlen Welt Erlebnisse, die hinreißen, findet. Ganz sicher wird uns nichts Gemeines begegnen.

Man hat in fast allen Werken Feuerbachs ein Vergangenes vor sich. Dieser Eindruck entsteht weniger aus einem Archaismus, mehr aus einer die Realität überfliegenden Psyche. Die Psyche ist von sich selbst zu voll, um sich mit der Wirklichkeit zu befassen, und sie fühlt, sie würde zerschellen, wenn sie sich näher darauf einließe. Die innere Fülle scheint wesentlicher als die Abwehr. Daher wirkt die Enthaltung nicht kleinlich, sondern wie Stolz, mit einer unentrinnbaren Melancholie als Hintergrund.

Auch Feuerbach hat das Wort von dem Weglassen gesagt, und zwar vor Liebermann. „Stil ist richtiges Weglassen des Unwesentlichen." Was er unwesentlich nannte und was Liebermann dafür nahm, war nicht dasselbe. Die Dinge, auf die der Berliner sein Augenmerk richtete, galten ihm für die wegzulassenden.

Feuerbach war der erste in der Reihe der Sucher unserer Zeit, die in die Fremde flüchteten, weil sie in Deutschland nicht die notwendigen Impulse zu finden glaubten. Ihn verlangte nicht nach dem Stück schöner Malerei, nicht nach der Vergegenwärtigung flüchtiger Eindrücke, sondern nach der machtvollen Schöpfung, die ein Symbol für die ideellen Ansprüche eines großen Volkes werden konnte. Das Malen anderer Zwecke wegen ist ihm Anstreichen. Er will Kunst. Als erster der Generation von 1850 kommt er nach Paris. Besser als alle Nachfolger ahnt er den Geist der Stätte, wo jetzt gerade die Blüte des Geistes am Werke ist, um in der Malerei einen gültigen Ausdruck, der Alten würdig, die Gegenwart umfassend, zu schaffen. Als erster Deutscher erkennt er die Bedeutung Courbets, und das ist sonderbar genug. Nur einer geht ihm über Courbet. Man glaubt, jetzt muß der Name Delacroix kommen. Keiner von allen Deutschen, die zwischen 1850 und 70 nach der Seine pilgerten, schien besser geeignet, den Maler der Dantebarke zu erfassen. Sein Name klingt wie eine Übersetzung Delacroix'. In seiner Seele glauben wir dieselbe generöse Liebe, denselben Stolz, dieselbe Hoheit zu erkennen. Der Name ist nicht Delacroix, sondern Couture. Das wird sein Schicksal.

Besser sagte man wohl, das ist sein Schicksal. Man kann nicht aus dem Umstand,

der ihn in das Atelier der Tagesberühmtheit trieb, eine Verminderung seiner Verantwortung gewinnen. Andere waren mit ihm bei Couture und gingen andere Wege und hatten nicht einmal jenen natürlichen Zug ins Große, der von Rechts wegen über die Epigonen hinweg zu dem besseren Geistesverwandten drängen mußte. Ein rechter Feuerbach hätte auch ohne Delacroix jenseits von Couture seinen Delacroix erspäht, hätte die Phrase des aufgeblasenen „Pompier" durchschaut, um so mehr als sie sich in manchem bissigen Atelierwort gerade gegen den Unerreichbaren wendete. Es war in dem Deutschen das Unbelesene, das alle Fremden anfangs von dem Urtext abhält, eine Verstocktheit des Auges, eine Ungelenkigkeit des Instinkts; normale Schwächen, die der Geniale, sobald er heimisch wird, überwindet. Es war eine andere Schwäche in ihm, eine leise Unwahrheit; sie mag ihm ebensowenig bewußt gewesen sein wie einem Thoma; eine Selbstgenügsamkeit, die den Rausch genießt, nicht den Ursprung des Rausches wägt; eine Lust an der rollenden Phrase; just die Romantik, die man Delacroix nachsagte und von der er nicht ein Atom besaß. Feuerbach ging zu Couture, weil dieser die bequemste Formulierung des Neuen war, das man in Paris suchte[1]). Nachdem er eine Weile der treueste Schüler gewesen war, der pietätvoller als alle anderen bekannten Zöglinge des Ateliers das Verfahren des Meisters fortsetzte, kam er dahin, couturehafte Bilder besser als Couture zu malen. Er überwand oft den Grad, seltener die Gattung seines Meisters. Wie Tschudi meint, ist er die innere Unwahrheit des Coutureschen Ateliers niemals losgeworden.

In der Jugend versucht Feuerbach die Art seines Lehrers zu reinigen. Neben Bildern, die den Skizzen Coutures ähnlich sehen — derselbe liebenswürdige und geschickte Schmuck der Leinwand mit losen, schraffierten Flecken in diskreter Farbe — finden sich Versuche, auf die Quellen Coutures, das Venezianische zurückzugehen; Versuche, die sich steigern, sobald Feuerbach Paris mit Venedig vertauscht.

[1]) Trotz des Widerspruchs des ausgezeichneten Feuerbachforschers Uhde-Bernays muß ich an dieser Begründung, die ich in der I. Auflage gab, festhalten. Uhde-Bernays bestätigt selbst, was ich meine. „Übrigens", schreibt er, „— und das ließe sich in Feuerbachs Charakter und Temperament leicht begreifen — könnte ihn auch das Schauspielerisch-Eigenartige in Coutures Wesen geblendet haben . . („Anselm Feuerbachs Lehrer Thomas Couture" im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst I. Halb. 1907). Das eben ist der wunde Punkt. Wohl „blickt heute so mancher lebensfrohe Student zu einem oberflächlich mit ästhetischen Phrasen prunkenden Redner auf und so mancher Akademieschüler bewundert mehr die Pose seines Lehrers als sein Können;" aber aus dieser Verehrung und Bewunderung des Belanglosen ist noch nie ein starker Geist geworden. Die großen Leute haben gerade diese Schwächen allemal erkannt. Wo sie darüber hinwegsahen, sind sie höchstens trotz der schwachen Lehrer zu Persönlichkeiten geworden. Die Bewunderung des Unzulänglichen eines Couture mußte mit nahezu mathematischer Sicherheit die Entwicklung Feuerbachs beschränken. Kuriosum: Feuerbach hat die Dantebarke kopiert (vgl. Ganymed III, 1921, Seite 165).

Hafis vor der Schenke, das Pariser Hauptbild von 1852, ist ein Couture, in dem die Lüsternheit des einst berühmten Louvrebildes Les Romains de la Décadence durch eine harmlose deutsche Sinnigkeit ersetzt ist. Vorher, 1851, hat Feuerbach in Paris ein an Hausmann erinnerndes Italienisches Begräbnis gemalt; noch früher, in Düsseldorf, ein paar bacchische Szenen, die ein großes Kompositionstalent verraten. Das kleine Bacchanal von 1847, heute in der Sammlung E.A. Scheidt in Kettwig, ist ein Gelegenheitsgedicht von einem in dem Düsseldorf Schadows ungewohnten Gepränge. Der Rhythmus war vor der Episode da. Die Gestalten interpretieren nicht einen mehr oder weniger edlen Gegenstand, sondern ein frohes Lebensgefühl, sind Kinder der Empfindung. Der Maler scheint ein Lyriker. Dem fallen viele Lieder ein. Die reizendsten sind die kleinen, freierfundenen Landschaften idyllischer Art mit winzigen Gestalten: Rokokodamen am Wasser, Badende Nymphen usw. Die hübscheste besitzt die Sammlung der Frau Balling. Man denkt an Corot und an einen magisch gewordenen Watteau, dessen Gestalten das Mondlicht zu einfacheren, zierlichen Silhouetten webt. Das geschieht ohne jede Nachahmung. Die Elemente des Rhythmus mögen auf Anregung beruhen, der Rhythmus selbst ist eigene Musik. In Venedig treibt der Ehrgeiz zu größeren Aufgaben. In dem Tod des Aretino, von 1854, kämpft die Tradition der Veronese und Tiepolo mit dem Pariser Akademiker. Das Format und die Aufgabe sind zu groß. Die Dramatik bleibt in Gebärden und Kostümen stecken. Das Licht des Veronese verhüllt die Virtuosität des Coutureschülers, aber dringt nicht in den Kern des Objekts, genügt nicht, um das Dargestellte in Schwingung zu versetzen. Nur Details schwingen. Das Bild ist eine vornehmere Art von Historie als Piloty und Makart, schon weil höhere Vorbilder sichtbar teilnehmen und weil die Einzelheit nicht so entschieden die Form überflügelt. Ein Epigone Tiepolos ist besser als ein Epigone Delaroches. Das Epigonenhafte aber bleibt. In der Skizze nach der Versuchung des h. Antonius wird mit Glück eine tintorettohafte Vision versucht. Es ging dem Maler damals vielerlei durch den Kopf. Er malt Supraporten mit Putten in venezianischer Art, die das Karlsruher Schloß angenehm dekorieren. In der Poesie der Karlsruher Galerie erlebt der Düsseldorfer Raffaelismus eine Verklärung. In der Venezianischen Szene, die heute in der Sammlung Arnhold hängt, wird der Hafis der Pariser Zeit des Couturehaften entkleidet und in das Tiepoleske gesteigert. Freilich kommt die Steigerung einer Verdünnung gleich. Der Farbenschmuck war wichtiger als die Empfindung. Über die Dekoration, die Feuerbach später verachtete, hat er damals milder gedacht. Sein wesentlicher Besitz schien eine leichte Hand, die eine Fläche geschwind

mit Anmut und Takt und ohne dem Natürlichen zu widersprechen, zu schmücken vermochte. Diese Gabe verleiht auch den besten Jugendwerken, den Landschaften, viele Reize, aber nicht die einzigen. Sonderbarerweise sind diese, zum Teil sicher ohne besonderen Ehrgeiz entstandenen Bilder die zuverlässigsten Zeugnisse seines Künstlertums in der ersten italienischen Zeit. Ganz unbewußt tritt in ihnen der Reflex großer Eindrücke auf klassischem Boden zutage, und mit einem Male nähert sich die Dekoration dem Monumentalen. Man spürt immer noch in der Farbe, in dem schraffierten Auftrag etwas von Couture, aber es ist ein rein technisches Überbleibsel, das nur Vorteile bringt, eine höchst organische Flächentechnik. Es steht im Dienste einer Anschauung, die Couture nie geahnt hat. Keine wuchtige Malerei, nichts von Courbet, kein virtuos erfaßtes Detail, nichts, was in der Schule von Barbizon gesucht wurde, nichts von Constable; aber Größe. Ein Frescomaler, dem nur daran liegt, die Pläne mit großen Massen zu sichern, schafft eine Form für landschaftliches Empfinden. Das Gebirge von Carrara mit dem Ochsenzug, in der Nationalgalerie, scheint eine Vereinfachung der Vorstellungen Poussins ohne jede Spur von Epigonentum. Den kreidigen Farben gelingt nicht die strahlende Tonwelt Poussins, aber das Bild bedarf ihrer nicht. Die schlichte Kernigkeit der sauberen Harmonie setzt und füllt alle Intervalle des Rhythmus. Es entsteht eine heroische Landschaft, die das Erhöhende in der Atmosphäre besitzt, nicht in der romantischen Staffage. Feuerbach hat manche frühere Köpfe ähnlich wie diese Landschaften gemalt, aber dabei größere Mühe gehabt, das Leichte seiner eigenen Art von der Flauheit Coutures zu trennen. In dem sachlichen Bildnis des Kirchenrats Umbreit hat man einen Reflex Courbets entdecken wollen[1]). Es ist nicht recht einzusehen, warum. Für Feuerbach war das Fleisch immer mehr ein Begriff als eine Materie. Er hat immer nur den Geist in den Dingen gesucht; ein Gesichtspunkt, der ihn vielen Gefahren aussetzte, aber von allen Vorzügen und Klippen Courbets fern hielt.

1856 geht Feuerbach nach Rom und findet dort seine Heimat. War die Stätte, wo so mancher Deutsche sich selbst verlor, wirklich das rechte Gelände für den unruhigen Geist? Der Ehrgeiz wächst. Der Maler fühlt, was er dem Lokal schuldet. Er wird ruhiger, seine Gestalten wachsen, die Feierlichkeit zieht in die Bilder ein. Die Kompositionen werden getragener. Das Dekorative weicht zugunsten einer gesteigerten Körperlichkeit zurück. Die Putten verlieren das Rokoko und möchten renaissanceartig werden. Tizian verscheucht die Tiepolo und Wat-

[1]) Die Anerkennung, die Feuerbach im »Vermächtnis« Courbet zuteil werden läßt, ist wohl mehr ein Reflex der Begeisterung seines Freundes Viktor Müller.

teau. Die kleinen corothaften Figuren werden zu edlen Frauen, die Dante begleiten oder in dem Garten des Ariost lustwandeln. Ein stilles Madonnenbild in dem Oval der Raffael und Correggio dämpft das Sehnen des Romantikers. Hafis wird zu einem würdevollen Römer. Es entsteht die Reihe römischer Frauen, die sich um das schöne Modell, die Nanna, gruppieren. Zugunsten der Würde fällt sehr viel in diesen Frauenbildern fort, was uns Stilverächtern für das Leben einer Erscheinung unentbehrlich ist. Zuweilen scheint nicht nur das Fleisch, sondern die ganze Gestalt ein Begriff, gegen den der Skeptiker der Gegenwart Widerspruch fühlen mag. Aber das Fehlende drückt mindestens nicht die Würde, den Inhalt, in den Staub. Und es sind Meisterwerke darunter. Am höchsten steht die sogenannte Mirjam der Nationalgalerie, von 1862. Die Würde beruht nicht auf der stolzen Geste der Römerin allein, sondern auf der weitgreifenden Anschauung des Malers, der mit großen Massen die Erscheinung bannt. Das graue, an gewisse Bronzepatinas erinnernde Grün der Gewandung über der Schulter erhebt sich über allen Toilettenschmuck, das schwarze Haar liegt wie eine dunkle Lache über der Stirn. Die Breite ist frei von der Virtuosität des Pinsels, der Ausdruck eines großzügigen Gefühls. Nur das Tambourin ist vielleicht zu wirklich und wirkt wie eine dem Gegenstand nicht angemessene Zutat. Im übrigen ist das Bild so frei wie die früheren Landschaften gemalt. In dem beschränkten Rahmen steckt ein Fresco.

Aus der Nanna werden Francescas, Julien, Iphigenien und Medeen. Die Vergrößerung der Absicht kommt der Gestalt nicht zugute. Wir folgen williger, solange wir nicht getrieben werden, das Pathos zu deuten. Die hohe Absicht scheint die Darstellung zuweilen zu vereisen. Vor lauter Würde gibt der Maler das Malen auf. Baron Schack, der seine sehr notwendige Hilfe in harmloseren Bildern entgolten sehen wollte, hatte vielleicht nicht ganz so unrecht, auch wenn er sich von kleinlichen Liebhaberinstinkten bestimmen ließ. Das Monumentale gefährdete Feuerbach, sobald es ihm zur Absicht wurde. Seine Frauen sind oft kostümierte Denkmäler. Zwischen Kleid und Körper fehlt die zündende Verbindung. Das Monumentale, das nicht das Leben verewigt, hat keinen Belang.

In manchen großen Kompositionen kommt er unversehens über die Klippe hinweg. 1866 ersinnt er eine flüchtende Medea. Die erste Idee ist die Meeresstudie der Oldenburger Galerie, ein felsiger Strand mit flachem, brandendem Meer. Am Ufer winzige Figuren, die noch nichts von dem Thema verraten. Dieses beruht lediglich auf dem großen Anblick des Meers. In dem Temperaentwurf des Breslauer Museums ist die Landschaft beibehalten. Die Gruppe mit den Schiffern, die das Boot in die See stoßen, ergänzt die Linie des Gebirges. Diese Linie wird räum-

lich in dem schönen Entwurf der Nationalgalerie. Die Erfindung der natürlichen Parallelismen ist von schlagender Überzeugungskraft. Ein runder Formenakkord, straff und knapp wie das Relief eines Griechen der besten Zeit, weich und voll, dringt mächtig in die Erscheinung, wie ein stolzes Schiff die Wogen zerteilt. Nichts Kleines hemmt die Gewalt, keine Stilisierung schmälert die Körper. Sie sind lose entworfen wie die Wellen. Nur die Wirkung der Masse, die sie in dem Bilde annehmen, der sich selbst helfende Rhythmus, gibt ihnen die gedrungene Festigkeit. Vielleicht hätte die einsame Medea mit dem Knaben auch noch fehlen können. Der pikante Reiz dieser steilen Linie ist schon eine Kompilation. Auch das Lila fällt ein wenig aus dem ganz ruhigen Farbengebilde heraus. Die endgültige Fassung von 1870, in der Münchener Pinakothek, ist die Reduktion eines Bildes auf seine Figuren. Die Landschaft wird zur Kulisse; die Landschaft, d. i. die Atmosphäre, aus der vorher alles hervorging. Es bleibt ein sehr schönes, von edler Empfindung erfülltes Theater.

Wer eine Medea angreift, darf nicht neben Delacroix erröten müssen. Er braucht deshalb nicht den „Löwengriff" des französischen Meisters zu besitzen. Es sind hundert andere Auffassungen der Medea denkbar; sogar eine, die mehr einer Iphigenie gleicht. Und in den drei Entwürfen zu dem Münchener Bild war die Basis einer würdig neben Delacroix bestehenden Gestalt, die mehr von Poussin als von Rubens nahm, gegeben. Nur leben mußte sie innerhalb ihres Bildes. Dem Münchener Bild ist nicht alles Leben entwichen. Noch wirkt wie eine Erinnerung die mächtige Komposition. Aber diese Komposition beginnt bereits einer unbewohnbaren Architektur zu gleichen. In den beiden späteren Bildern, Medea mit dem Dolch und Medea an der Urne, ist aus der Gestalt eine öde Draperie von Gewändern geworden. Das Niveau ist nicht wesentlich höher als das unserer Klassizisten.

In der Skizze der Amazonenschlacht, in der Nationalgalerie, hat sich Feuerbach mit einer Geschwindschrift geholfen, die der Gefahr mit einer auf Andeutung beschränkten Dekoration entgeht. Die reizvolle Form kommt einer geschickten Kulissenmalerei zu nahe, um in uns die Lust an dem Kampfe zu entzünden. Der Impuls verpufft in einer angenehm bewegten Oberfläche. Ein Genelli, der sich in Paris die Hand geübt hat. In dem endgültigen Gemälde bleibt nur Theater übrig. Das Paris-Urteil in Hamburg ist gemäßigter Makart, oder wenn man will, gesteigerter Kaulbach. Die Armut der Farbe macht die Banalität nicht erträglicher. Auch die Dekoration des Plafonds in der Wiener Akademie ist die maßvolle Verwendung eines überlebten Klischees. Man hat das Gefühl, Feuerbach sei an erfrorenem Herzen gestorben. Das Gastmahl des Plato, zumal die Berliner

Fassung, ist ein gemaltes Mosaik des 19. Jahrhunderts ohne die Vorzüge der Alten. In der Karlsruher Fassung hat sich noch ein Schimmer des Rhythmus erhalten. Das Konzert der Nationalgalerie, 1878, etwa ein Jahr vor dem Tode entstanden, zeigt das Ende der Erstarrung an. Man glaubt den fahlen Frauen nicht die Töne, die ihre Hände den Instrumenten entlocken möchten. Der Lüster in den Kleidern ist allein wahrscheinlich und raubt selbst dieser Melancholie des Endes die Harmonie. Es ist alles andere in dem Bilde, nur nicht Musik.

Wilhelm Weigand hat die Klippe Feuerbachs mit Recht in seinem „theoretischen Menschentum" erkannt[1]). Uhde-Bernays findet seine Schwäche in dem „unaufhörlichen Sichbewußtbleiben von der durch seine Tat zu erfüllenden künstlerischen Aufgabe"[2]). Er deutet damit an, daß dem Maler die unentbehrliche Fähigkeit zur Improvisation entging. Feuerbach besaß sie. Nur wurde sie ihm schon durch die Schule Coutures, noch entscheidender durch den eigenen Ehrgeiz, wohl auch durch bittere Erfahrungen, die der Empfindsame zu schwer nahm, unterbunden. Er verlor nie das Gefühl seiner Würde. Das gibt allen seinen Bildern einen Anstand, der selbst die schlimmsten Irrtümer mildert. Irrend, viel irrend, nie gemein. Sobald er das Homeridentum seines Berufs vergißt, dringt auch noch in der letzten Zeit, wie z. B. in manchem schönen Bildnis, die natürliche Gestaltungsfähigkeit hervor. Aber die Momente einer instinktiven „Furia", die zu schnellem Hinwurf der Empfindung führte — Lucia Brunacci erzählt davon[3]) — werden immer seltener. Rom war nicht das rechte Gelände für das normale Wachstum seines Genius. Der Sohn des Verfassers des „Vatikanischen Apollo" hatte genug Archäologie und Philologie im Leibe, um sich ungestraft der Gegenwart widmen zu können. Diese „erbliche Belastung", schreibt Uhde-Bernays, „wurde durch die heilsamen Rezepte der französischen Atelierkunst gemindert. Aber niemals ist sie ganz verschwunden. Freier, nachhaltiger, wirksamer konnte der Maler auftreten, wenn er von formaler Zeichnungsdialektik abstrahierend, leider nur sehr selten, die glückliche Naivität kindlicher Unbekümmertheit walten ließ. Das tiefe Wort ‚Nichts ist an sich gut und böse; das Denken macht es erst dazu' hat nach der bejahenden, wie nach der verneinenden Seite auf Feuerbachs Kunst Gültigkeit. Dieses Denken ist der gefährliche deutsche Privatbesitz[4])."

Dieses Denken — der Ton liegt auf dem hinweisenden Fürwort. Nur nicht an-

[1]) Anselm Feuerbach und sein Vermächtnis. (Süddeutsche Monatshefte I, 139.)
[2]) Feuerbach (Klassiker der Kunst, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1913).
[3]) Paul Hartwig, »Anselm Feuerbachs Medea« (Hirzel, Leipzig 1904).
[4]) „Feuerbach" (Inselverlag, Leipzig 1914).

nehmen, Feuerbach sei an einer übertriebenen Beteiligung des Geistes gescheitert. Diese Beteiligung kann nie zu groß werden. Feuerbach dachte zu wenig.

Die Angst vor jenem Besitz hat in der deutschen Kunst ebenso viel Verheerungen angerichtet wie das gefährliche Denken, das auf halbem Wege bleibt. Die Generation Liebermanns glaubte sich des Besitzes um jeden Preis entäußern zu müssen und warf mit den verbrauchten Klischees auch die geistige Tradition mit über Bord, die Feuerbach zu den natürlichen Anstandsregeln zählte. Feuerbach besaß nicht den Ausweg, den sich diese Generation zu schlagen wußte, oder verachtete ihn. Anstatt fabulierend zu dekorieren und zu improvisieren und, sei es selbst auf Kosten des sozialen Prestige, zur Musik zurückzufinden, malte er die Deckenbilder der Wiener Akademie.

BÖCKLIN

Der typische Maler der Gründerzeit, dem es bestimmt war, populärer als Menzel zu werden, verdankt dem Durchbruch des völkischen Stroms, der Richard Wagner entstehen ließ, seinen Ruhm. Er hat mit Feuerbach das Schicksal gemein, seine gegebenen Möglichkeiten zu verkennen und infolgedessen auf die abschüssige Bahn zu gleiten. Sie waren beide Lyriker und wollten mehr sein: Epiker, Dramatiker. Feuerbach hatte die bessere Einsicht in die Traditionen seines Handwerks voraus und einen sichern Anstand, eine unvergleichlich bessere Kinderstube. Den Ehrgeiz zügelte die Rücksicht auf eine bestimmte Schule und eine starke Verantwortung geistiger Art. Böcklin wußte sich von diesen Hemmungen frei.

Seine künstlerische Ausbildung gleicht der Feuerbachs, nur ist sie oberflächlicher. Auch er beginnt in Düsseldorf, geht dann nach Antwerpen und kommt schon 1848 auf einige Monate nach Paris. 1850 geht er zum erstenmal nach Rom. Die Stelle Coutures vertritt bei ihm der Düsseldorfer Schirmer. Sein Feld scheint die Idylle, die Feuerbach verließ. Der Pariser Einfluß lockerte die Trockenheit Schirmers. Auch in Böcklin finden sich viele corothafte Züge. Die Landschaft mit Kentaur und Nymphe, aus 1856, in der Nationalgalerie, und manche Bilder der gleichen Art, die in kleinem Format noch in den siebziger Jahren vorkommen, stehen geistig dem jungen Feuerbach nahe. Man findet zuweilen Anklänge an die kleinen Mondscheinlandschaften mit Figuren. Sicher von Corot berührt ist die Italienische Landschaft von 1856 in der Sammlung Krupp. Böcklin scheint ein paar Jahre später, 1859, kurze Zeit in Fontainebleau gewesen zu sein und damals unter dem Einfluß von Diaz gemalt zu haben[1]).

Die frühen Bilder bei Schack sind manchen Feuerbachs derselben Galerie ver-

[1]) Vgl. die merkwürdige Parklandschaft, die vor kurzem der Schweizer Händler Theodor Fischer erworben hat, mit dem Monogramm A. B. und »Fontainebleau 8. 59« bezeichnet. Ohne die anscheinend sichere Herkunft würde man nie auf Böcklin raten.

wandt. Die Dekoration kämpft mit dem Episodenerzähler und sorgt in der Hirtin für eine gewisse farbige Haltung. In dem Mörder mit den Furien sind die drei Racheweiber mit den seidigen veronesehaften Farben Feuerbachs bekleidet: die erste rosa, die zweite grün, die dritte oliv, mit den grünlichen Schlangen um den Kopf. Die Farben finden sich in der Mördergruppe wieder; das venetianische Rosa in dem Toten, das Olive verdunkelt in dem Braun des Mörders. Ein Gesamtton verbindet das Figürliche und hüllt die grausige Situation in eine dunstige Atmosphäre. Auch das Grün der Landschaft mit dem zerrissenen Blau des Himmels paßt dazu. Ähnlich ist die Felsenlandschaft mit dem Drachen behandelt. Das phantastische Motiv hält sich, wenn auch nicht mit sicheren koloristischen Mitteln, innerhalb des Bildes. Schon in den späteren Landschaften der Schackgalerie verletzen grelle und unmotivierte Kontraste. Das Rot in den Säulen der Altrömischen Weinschenke macht den Eindruck einer später gekommenen fremden und plumpen Hand. Dies Rot wird ein andermal zu einer schreienden Ziegelfarbe, die herausgeschnitten wirkt. In der Herbstlandschaft mit dem reitenden Tod ist kaum noch der Versuch einer farbigen Harmonie zu merken. Von hier zu der Maifeier und zu dem Eremiten der Nationalgalerie ist nur ein Schritt.

Böcklin hat charakteristische Zeichnungen hinterlassen, und es finden sich unter denen der sechziger und siebziger Jahre reizende Dinge. Man denkt bei ihnen an nichts weniger als an den Schöpfer der späteren Gemälde, deren Eigenart in Deutschland Kraft genannt wird. Es sind Poesien einer zarten Hand, die die Form umspielt und in dem Zögern, mit dem sie die Empfindung wiedergibt, Reize findet. Muther wurde an Prud'hon erinnert[1]). Von den vielen Vergleichen, zu denen ihn die Verehrung verlockte, ist dieser bei weitem der zutreffendste. Böcklin war eine entfernt ähnliche Begabung, und diese Verwandtschaft schließt die Beziehung seiner ursprünglichen Anlage zu dem jungen Feuerbach nicht aus, bestätigt sie vielmehr. Auch in ihm ist anfangs etwas von dem Barock, das den Meister der Justice et la Vengeance zu dem vollendeten Rhythmus geleitete. Versteckt wie in den Zeichnungen Prud'hons in Chantilly, wenn auch nicht so rein, wenn auch nicht so klangvoll, rundet sich das Spiel. Als er die erste Zeichnung für Triton und Nereide auf das Papier warf, mögen die Augen des Genius, der die Entführung der Psyche erdachte, seinen Scheitel gesegnet haben. Man sollte meinen, Böcklin hätte mit vorsichtigem Eingehen auf diese frohbewegte Lyrik zu

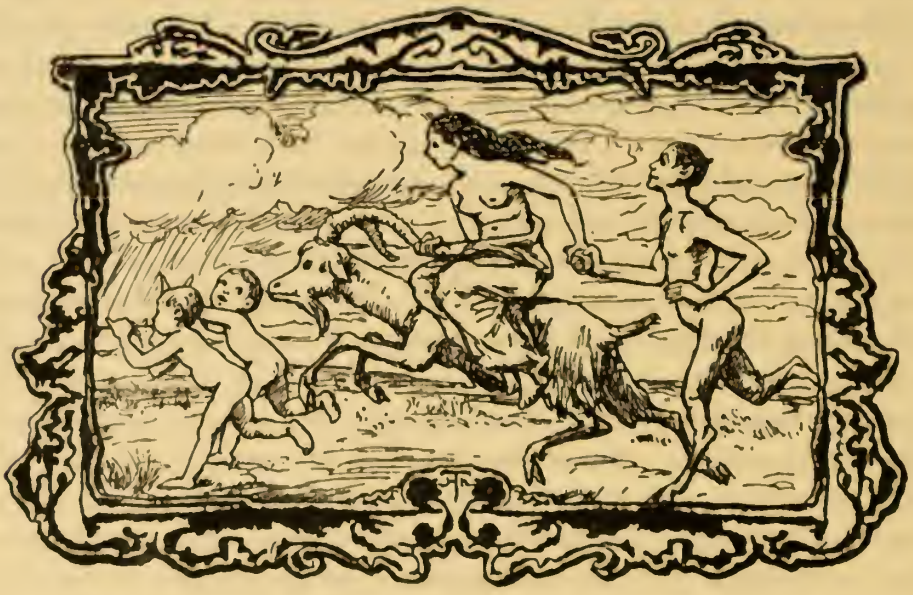
[1]) Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert (G. Hirth, München 1893/94).

einem Meister werden können. Dazu fehlte ihm die Geduld, vielleicht auch das Vertrauen, wenn nicht die Bescheidenheit. Schon die Übertragung der Zeichnung Triton und Nereide in Malerei läßt die anmutige Bewegung des Entwurfs zum Stillstand kommen.

Wie Feuerbach in seinen totgemalten Bildern, hebt Böcklin das Figürliche aus der Atmosphäre heraus. Wie Leibl bildet er es handwerklich mit allen Mitteln einer archaischen Technik. Die Feinheit des Fingers wird zu einem Malrezept. Leibl tötet mit der Methode der alten Kölner den schöpferischen Gedanken. Böcklin verschanzt sich hinter den Vitruv, den Theophilus und den Traktat des Armeninus, und der Gedanke, der die Malerei belebt, bleibt seinen Gebilden noch ferner als den Juwelen Leibls. Nicht aber die Phantasie, der unnütze Traum des Dichters ohne Worte. Die Willkür überwindet den Archaismus. Aus dem kleinmeisterlichen Idylliker wird ein überlebensgroßer Genremaler, der zügelloser als die Knaus und Munkacsy seine Orgien feiert. An die Stelle des Organismus, der den Gegenstand überwindet, tritt die getreue Reproduktion der geträumten Einzelheit. Man kann die Schuppen der Meerungeheuer zählen, und die Wellen sind wie im Panorama. Der Realität ersteht ein neuer Kamerad, und der bringt es zu einer Apotheose des Chaos, an die kein Turner, kein Goya heranreicht. Das Interesse an der Physiologie der Fabelwesen und ihrem Anthropomorphismus verschlingt die Bedenken gegen den Naturalisten und entdeckt in ihm die Gipfel der Persönlichkeit. Ist es nicht Malerei, so ist es Kunst; ist es nicht die Kunst, zu deren Preis die Meister aller Zeiten schufen, so ist es etwas Neues, der neuen Zeit gemäß. Böcklin wurde wie alles Große zuerst von dem Bürger geächtet. Nun wirkt er, folglich ist er. Das Betroffen-werden vor Böcklins Werken verwechselt der Empfänger, weil es ihn in irgend einer Weise hemmt oder steigert, mit ideellen Empfindungen. Der Schreck, wenn er den Prometheus in den Wolken entdeckt, wird ihm hinterher wie jede überstandene Gefahr zu einer Freude. Da sie ihm ein Künstler verschafft, muß es Kunst sein. Er schätzt sie um so höher, je größer der Schreck, das Erstaunen, die Differenz zwischen ihr und dem Gewohnten war, und findet, daß die anderen, die bei ihm nicht jenes wohltuende Grauen auslösen, tiefer stehen. Hier kann er mittun; weil auf der fiktiven Bühne die fiktiven Schauspieler versagen. Hier kann er lachen, bis er berstet, sich gruseln, bis ihn die Gänsehaut überläuft, und sich mit einem unendlich geringen Aufwand von Gehirnsubstanz als Denker, mit einem gegen alle Phantasie gefeiten Zweckbewußtsein als Dichter, mit einem, den edelsten Zielen seiner Rasse feindlichen Inhalt als Deutscher fühlen. Odi profanum. Es gelingt Böcklin, eine Gemeinsamkeit des Volkes zu erzeugen, die Delacroix nur im Traume ersah. Längst

spannte sich von der genügsamen Menschheit die Brücke in das Nichts, bevor Böcklin auf dem anderen Ufer ein Gefilde der Seligen schuf, und nun wird sie nicht leer von Idealisten. Man entdeckt den Träger des wahren Teutonentums trunkfester Kehlen. Deutschland erkennt sich in ihm, wie es sich in den mythologischen Musikdramen Richard Wagners, des Musikers der Gründerjahre, findet. Der Fall Böcklin wird eine Gewissensfrage der Nation[1]). Wenn es einmal dem Kunsthistoriker einfallen sollte, die Merkmale im Geistesleben Deutschlands festzustellen, die den verstiegenen all-deutschen Weltmachtsgedanken bezeichnen und die Katastrophe voraussagen, wird er an Böcklin nicht vorübergehen.

[1]) M.-G.: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten (Julius Hoffmann, Verlag, Stuttgart 1905, jetzt R. Piper & Co., München).



LOVIS CORINTH

Das Germanentum führt in Böcklin zu einem Schlagwort. Ein Schild wird ausgehangen: so sollen wir träumen, so sollen wir fühlen. Hört das deutsche Märchen! — Es ist eine Flagge. Man liest das Märchen nicht mit Nachdenken, weil es auf die Flagge gemalt ist, die nie still hält. Darauf verließ sich Böcklin bewußt oder unbewußt. Feuerbach verfuhr ähnlich mit einer anderen Fahne. Das Verfahren beider ist akademisch, insofern als sie mit mehr oder weniger verbrieften Vorurteilen den schöpferischen Instinkt hemmen und unsachliche, aber eingebürgerte Vorwände als Ersatz für ungenügende Erfüllung künstlerischer Forderungen brauchen. Feuerbach fühlte in dem Schweizer einen Verwandten. Er war nahe daran, ihn als Vorbild zu nehmen[1]). Der Unterschied der Akademieen schien ihm selbst weniger wesentlich als uns. Die seine war klassizistisch, die Böcklinsche weniger geläufig. Weniger die bessere Akademie als die geringere Folgsamkeit des Akademikers stellt Feuerbach über Böcklin. Er übergab sich nicht widerstandslos der Fahne. Böcklin, scheinbar das Symbol teutonischer Urkraft, ist in Wirklichkeit das Prototyp akademischen Gebarens. Die Kraft, die keiner wirksamen Materie teilhaftig wird, bleibt latent oder führt zur Willkür. So ging es mit Böcklins Nachfolge. Man griff zu allen möglichen Märchen und überließ sich noch willenloser dem Notbehelf.

Zu diesen Erzählern kommt ein Maler. Er ist Akademiker wie Feuerbach, nur keinem Couture gehorsam. Er ist Realist ohne Realismus, geistig ohne jede Kinderstube geistiger Art. Er ist Phantast wie Böcklin. Eine Alkohol-Atmosphäre wird zum Hintergrund des Märchens. Er hat alles, was ein Mensch nur haben kann, um rapide zugrunde zu gehen, aber besitzt etwas im Kopf, in dem Finger, das ihn aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz zum Künstler macht. Es ist keine Feinheit, nichts weniger als das; aber Kraft, unerhörte Lebenskraft. Das physische Vermögen schwält dem Betrachter aus manchem Corinthschen Bilde wie tierische Brunst entgegen. Man

[1]) Vergl. Allgeyer, herausgegeben von C. Neumann (Speemann, 1904), I, 358 ff.

möchte zuweilen nicht hinsehen, glaubt, das, was für Augen da ist, riechen zu müssen. Zartbesaitete Menschen wenden sich mit Entsetzen hinweg. Maler jubeln.

Corinths Roheit ist zum Teil eine unentbehrliche Eigenschaft seines Objektes, über die man infolgedessen leicht hinwegkommt. Sein Erlebnis zwingt zu dieser Darstellung. Er hat das zu malen, was seine Autobiographie beschreibt, die Existenz des ostpreußischen Gerbermeistersohns, der seine Jugend unter Fleischern und dergleichen verbrachte, grobknochig, breitschultrig mit einem Stiernacken, mit dem Appetit seiner Sphäre. Er wäre nichts, wenn er seine Herkunft verleugnete. Hier ein Stück dieser Literatur.

„Das Schlachthaus selbst lag damals an der Holzbrücke, mit einem Teil über dem Ufer des Pregels, es war ein braunrot gestrichener Holzbau. Während der Schlachtzeit war das Wasser um diese Gebäude herum von Blut rot gefärbt, weil die Abflüsse in den Strom hineingingen. Auf dem kleinen Hofe standen dicht beieinander die Rinder, sie gähnten von Zeit zu Zeit. Die Schafe und Schweine drängten sich und wälzten sich durcheinander in abgeschlossenen, mannshohen Holzverschlägen

Alle Vormittage war hier immer eifriges Leben. Weißer Dampf rauchte aus den aufgebrochenen Leibern der Tiere. Eingeweide, rote, violette und perlmutterartige, hingen an den eisernen Pfeilern.

Das wollte Heinrich alles malen. Manches Mal wurde er unsanft beiseite gestoßen, wenn Karren, mit Unrat und blutgetränkten Fellen beladen, hart an ihm vorbeigeschoben wurden. Er achtete dessen nicht; die knackenden Schläge der Beile, das Stürzen der Tiere hörte er nicht im Eifer der Arbeit.

Wenn ihn jemand zu arg belästigte, wurde er grob, aber sein Verwandter, der bei allen dick Freund war, träufelte auf jedes Zerwürfnis den mildernden Saft von süßen und bitteren Schnäpsen“[1]).

Es ist nicht ohne weiteres sicher, ob jeder bei diesen Bekenntnissen an Literatur denken wird. Aber jeder wird sie lesen. Der Genuß ist dem Behagen verwandt, den jede sachliche und neuartige Bildhaftigkeit gewährt. Das Wort sitzt an der rechten Stelle und kommt ohne Berechnung dahin. Es trägt. Von Corinths Pinselstrichen gilt das gleiche.

Corinths Roheit ist zum Teil Grimasse, eine Eigenschaft des Subjekts. Der Alkohol hat teil daran. Es ist Trunkenheit in vielen Bildern und in der ganzen Entwicklung. Sie hilft ihm. Der Gerbersohn malt bei Löfftz in München, bei Bougue-

[1]) „Legenden aus dem Künstlerleben“ (Bruno Cassirer, Berlin 1909).

reau genau, was die anderen malen. Eine unverhältnismäßig lange Zeit wird in allen möglichen Ateliers verbummelt. Er sieht in Paris noch weniger als zehn Jahre vorher Liebermann. Ein einziges starkes Erlebnis, dem sein Biograph Biermann mit Recht bestimmende Bedeutung zuweist[1]), ist ein kurzer Aufenthalt in Antwerpen. Da gerät er einmal in die rechte Atmosphäre. Er erkennt Rubens. Erlebt er ihn wirklich? Er scheint neben Wert und Unwert vorbeizutaumeln. Pariser Virtuosentum, Münchener Fasching, sauzige Historienmalerei, wildes Genre, und daneben und darin Griffe von erstaunlicher Kraft. Es scheint oft, als spiele der Akademiker nur mit den Rezepten, als mache sich der Banale mit übertriebener Banalität lustig über die Zeit, die er mitlebt. Das Frühstück von 1890, in dem gleichen Jahre wie eine schlimme Susanna gemalt, hat verblüffend lebendige Züge. Ein paar Jahre später gibt er Bildnisse, z. B. den Keyserling, von einer in Deutschland einzigartigen malerischen Gestaltung des Psychischen; vorher und nachher mehrere Schlächterstücke, lange nicht so fein wie die beiden, zwanzig Jahre vorher gemalten, Bilder Liebermanns, ohne die altmeisterliche Qualität, aber von einer ungleich stärkeren visionären Kraft. Die roten, violetten, perlmutterfarbigen Gedärme haben nicht den Maler zu einem Stilleben verlockt. Er gibt die blutgetränkte Atmosphäre. In einem und demselben Jahre, 1897, malt er den schönen Stall, der an Rubens erinnert, und eine Kreuzigung, die alle Greuel Münchener Theatermalerei vereint.

1900 geht er nach Berlin. In dem amerikanisierten städtischen Trödel kommt der Teutone zu sich selbst. Er hat hier nichts weniger als eine Heimat, die ihn sammelt, er wirkt vielmehr wie ein Urmensch unter modischen Gaffern, aber findet eine seiner ganzen ungebrochenen Art feindliche Ordnung, die gerade soviel wert ist. Je mehr die andern nach links und nach rechts schielen, um das Juste milieu einer gebildeten Malerei innezuhalten, um so rücksichtsloser gibt sich der Silen seinem Gelage hin. Er kennt keine Vorsicht, denkt nicht daran, sich eine dem neuen Milieu angepaßte Spezialität zu suchen, den Bürger mit besonderen Stoffen zu ärgern. Er ärgert ihn mit seinem ganzen unwahrscheinlichen Dasein.

Das Niveau steigt in Berlin, und daran sind vielleicht mehr die zunehmenden Jahre schuld als die gewählteren Bilder, die er in Berlin zu sehen bekommt. Doch ist Corinth in Berlin den Einflüssen ebenso zugänglich wie vorher in Paris und in München. Nur wie der Pariser und Münchener Kitsch seiner Lebenslust nicht Herr wurde, ihm immer wieder irgendwo das Loch ins Freie, wo er über sich und die

---

[1]) ‚Lovis Corinth" von Dr. Georg Biermann (Velhagen & Klasing, Bielefeld 1913).

anderen lachen konnte, ließ, so bleibt seine zügellose Subjektivität auch jetzt den Kräften des Lokals überlegen. Der Realismus Liebermanns und der importierte Impressionismus werden ihm zu neuen Spielobjekten. Das Getränk wechselt, nicht der Durst. Der Rausch wird edler, doch bleibt er laut genug. Die siedende Vitalität des Florian Geyer ist ebenso hinreißend wie abstoßend. Nicht jeder möchte so ein Bild in seinem Zimmer haben. Es ist alles andere eher als ein Schmuck der Wand. Man möchte die Kraft in einer höheren Sphäre sehen, wo der Angriff des Kämpfers uns weniger beunruhigen würde. Neben dem gar zu deutlichen Temperament bleiben akademische Hilfen, die das Bild verunreinigen. Rein künstlerische Wirkungen sind bei Corinth selten. Aber das Unreine ist ungezügelte Kraft, nachlässige Wahl, nichts Kleines. Das Akademische ist nicht die gefällige Flagge, die an die Stelle des Künstlers tritt, sondern der unvergorene Rest schlechter Erziehung, der Sprachfehler eines Menschen, der sich trotzdem ausdrückt. Der Florian Geyer ist eine gewaltige Gestalt mit einem noch größeren Gestalter dahinter. Die überzeugendste Wirkung solcher Bilder beruht auf der Entdeckung, daß sich Corinth mit solchen Gestalten identifizieren kann, ohne lächerlich zu werden. Man übersieht den Schauspieler, das gute Bildnis Rittners, neben dem symbolischen Selbstbildnis Corinths.

Und man übersieht alles allzu Menschliche des Künstlers neben dem Reichtum dieser schöpferischen Kraft. Endlich einmal einer, der nicht von Berufs wegen zum Pinsel greift, der nicht mit dem Intellekt in der Natur herumstochert, nicht kompiliert, nicht doktriniert, kein zufällig Gesehenes, sondern ein Gesicht bringt. Die anderen zeigen, wie sie die Welt malen oder malen möchten. Dieser malt seine Liebe zu ihr. Es fehlen ihm hundert Dinge für den großen Meister, aber er besitzt die Hauptsache, die kaum einer seiner deutschen Zeitgenossen mitbringt: er hat etwas zu sagen und sagt es wie ein Dichter, mit der Materie, die ihm vom Herrgott dafür gegeben ist. Keine reinen Reime. Das holpert und poltert zwischen geschmeidigen Formen und reißt faustgroße Löcher in jedes Gewebe. Und was noch schlimmer ist: um die Blößen zu verhüllen, werden immer wieder die glatten akademischen Reste hervorgeholt. Der unselige Bouguereau gürtet diesem Matthias Grünewald unserer Tage die Lenden. Ein Spießertum mischt sich mit der Bohème. Doch der Rhythtmus dringt durch alle Schlacken hindurch. Mit Ketten, mit falschem Tand beladen, tanzt der plumpe Sieger.

Scheffler meint, Corinth habe für unsere Zeit zu viel Begabung, weil sie unter den heutigen Verhältnissen nicht fruchtbar organisiert werden könne. „Wir leben in einer Epoche, die der starken Einseitigkeit gehört. Corinth ist nun aber, seiner

ganzen Anlage nach, nicht ein fanatischer Eroberer, sondern ein Genießer, nicht eine richtungsbewußte vordringende Einseitigkeit, sondern eine breit auseinanderfließende Vielseitigkeit." Das trifft vollkommen. Nur kann man nicht dem Schluß zustimmen, deshalb stehe Liebermanns Einseitigkeit höher; noch weniger der durch nichts bewiesenen Behauptung, Liebermann wolle mehr mit dem Handwerk, Corinth wolle nichts als Handwerk[1]). Man hat vor keinem Bilde Liebermanns das befreiende Gefühl, das uns selbst mäßige Werke Corinths schenken: hier steht einer, dem die Welt nicht Modell, sondern Schlachtfeld, Spielfeld ist, Feld für das Erlebnis. Wie er kämpft, wie er spielt, kommt erst in zweiter Reihe in Frage, nachdem diese Anschauung erkannt ist. Sicher hat er Bravour, und sie läßt Liebermanns Handwerk weit hinter sich. Darauf wäre nicht viel zu geben. Diese Bravour gehorcht, mehr oder weniger willig, einer Anschauung, die Liebermann noch viel weniger erreicht ja, nicht einmal anstrebt. Kultur und Geist, solange sie unproduktiv bleiben, vermögen nichts gegen diese wesentliche Scheidung. Liebermann erweckt vielleicht den Anschein größerer Selbstzucht. Selbst wenn der Schein auf Tatsachen beruhte, wäre zu bedenken, wie viel leichter die Besonnenheit eines Menschen wiegt, der dem Ereignis nur betrachtend gegenübersteht, als die Tat des Kühnen, der das Ereignis entstehen läßt. Solange die Kunst nicht die Tat, die Schöpfung eines produktiven Verhältnisses zur Welt will, hat alles andere nur geringe Bedeutung. Liebermann ist zeitgenössisch, ja, es mag ihn dieser oder jener für moderner als Corinth halten, aber er ist als Zeitgenosse Musikant. Auch in glücklichen Momenten wird nicht die nahe Schranke überwunden. Oft, sehr oft sinkt er unter das seinen Möglichkeiten zugängliche Niveau. Corinth, der Corinth der relativen Reife, seit etwa 1905, ist ein zügelloser Komponist, der oft, sehr oft daneben haut, aber nie die Möglichkeiten einer höheren Beteiligung verleugnet. Er hat sich in München zuweilen in der Nähe Slevogts gehalten und sich in Berlin als Jünger Liebermanns verstellt. Er kann seine Mittel, nicht seine Sinnlichkeit ändern, und diese überflutet jede Entlehnung mit ihrem rubenshaften Barock. Selbst da, wo er von Liebermann nimmt und ähnliche Stoffe behandelt, steht er über ihm. Solche Bilder widerlegen den unausrottbaren Irrtum, der Unterschied beruhe auf Motiven oder anderen unvergleichbaren Dingen. Das Agens in der Landschaft der Hamburger Kunsthalle (Blick auf die Elbe), dieser ins Weite dringende, beflügelte Blick, ist Liebermann versagt. Und jedes Bildnis Corinths, selbst ein so rohes Gefüge wie der Professor Mayer derselben Galerie, mit dem entsetzlichen Blau, gibt mehr geistige Erscheinung als die Masken

[1]) Kunst und Künstler VI, S. 234ff.

des anderen. Das Visionäre wirkt in den nach der Natur gemalten Bildern genau so wie in den mythologischen Phantasien, unter denen es hinreißende Dinge gibt. Man könnte bei manchen Bacchus- und Zeus-Bildern glauben, ein natürlicher Sohn Delacroix' sei in schlechte Gesellschaft geraten und treibe mit dem Barock des fernen Vaters ein frevelhaftes aber immer noch verlockendes Spiel.

In Corinth ist das Talent unverhältnismäßig größer als das Genie. Sein schlimmster Feind ist die Geschicklichkeit. Der plumpe Gerbersohn besitzt eine Geschmeidigkeit der Hand, die allen Forderungen der Koloristik spottet. Der modellierende Pinsel ersetzt die Palette. Das hilft ihm nicht, sondern stimmt den Betrachter erst recht mißtrauisch. Der Pinsel scheint dem Gedanken vorauszueilen, und die Vielseitigkeit hemmt die Reife. Eine eckigere, rauhere Form, ein weniger geläufiger Ausdruck würden vielleicht sein Bewußtsein stählen. Doch fragt sich, ob sich nicht eine andere Form für Corinth unserer Vorstellung entzieht. Es ist über das Bewußtsein eines Künstlers unserer Tage wenig zu vermuten. Corinth wird es vielleicht einmal gehen wie Courbet, über dessen geistige Beschränktheit Bücher geschrieben wurden. Sein Lehrbuch der Malerei[1]) steht nicht viel höher als die Briefe Courbets. Und es wird mit solchen Schlüssen hier ebensowenig wie dort gesagt werden. In einer Berliner Sezession ist das Genie vielleicht nur in der Form dieses Rubens von der Wasserkante möglich.

Das Alter hat Corinth erhöht. Er gehört zu den blutwenigen Deutschen, deren Spätwerk über den Anfängen steht. Manche Selbstbildnisse und Stilleben der letzten Zeit (1904—1924) und zumal seine Landschaften, die er mit Vorliebe dem Walchensee entnimmt, heben die deutsche Malerei auf ein seltenes Niveau[2]). Wenn man will, ein Impressionist, aber einer, dem nichts von Verspätung anhaftet, kein Nachfolger Monets, eher Grünewalds, und dabei so neu wie der junge Halm, den der erste Frühling aus erweichtem Winterland sprießen läßt.

[1]) „Das Erlernen der Malerei" (Paul Cassirer, Berlin o. D.).

[2]) Vgl. den Aufsatz „Corinths Landschaften" in Zeitschrift für bildende Kunst, Sept.-Okt. 1921, Seite 153 und den Aufsatz über Corinth in Ganymed Bd. V, 1924.

HANS VON MARÉES

Während sich der Realismus in Deutschland ausbreitete und Menzel zu einer Tradition wurde; während Feuerbach vergeblich versuchte, eine Gebärde zu finden, für die er die Tat schuldig blieb; während die maßgebende Münchener Schule tobende Dekorateure hervorbrachte, aus deren Reihen ein Leibl, die zum Fanatismus gewordene Ehrlichkeit, hervorging; während französische Gesittung einem deutschen Kreis für kurze Zeit zum Vorbild wurde und gleichzeitig Böcklin die Willkür zum Evangelium erhob; während die einen eine leere Gegenwart, die anderen eine tote Vergangenheit aufdeckten, wuchs in Italien die Kunst eines deutschen Meisters zur Blüte. Er ist nicht der größte, sondern der einzige, der den Titel Künstler in vollem Umfange trägt, steht jenseits von der lokal bedingten Anerkennung, die mit Immerhin beginnt, ist universell, wie es Goethe gemeint hat, und der deutscheste Künstler seit den alten.

Seine Erscheinung ist Delacroix ähnlich. Nicht seine Wirksamkeit in der Geschichte der Entwicklung, die noch kaum begonnen hat und wohl nie werden wird. Aber die Genesis seiner Kunst und ihre Bestimmung. Das läßt sich nicht im einzelnen verfolgen, ohne zu Relativitäten zu greifen, die wiederum den Verdacht, einer Lokalgröße zu huldigen, sehr nahe legen. Aber dieser Relativitäten bedarf es nur, solange sich Marées vor der Reife befindet, wenn man sich überhaupt mit diesem Werdeprozeß auseinandersetzen will. Sie fallen an dem realisierten Ziel. Dann verschwindet jedes Argument, das man mit Recht aus der Größe eines anderen für oder gegen Marées' Bedeutung anwenden könnte. Er steht auf demselben Niveau mit Delacroix, und was ihn von Delacroix unterscheidet, ist keine Qualität, die ein Urteil einschränken müßte, sondern eine unvergleichbare Gegebenheit, die wir Temperament, Rasse oder sonstwie nennen mögen. Ja, es ist vielleicht nicht zu verwegen, von Marées aus die einzige Möglichkeit einer Fortsetzung Delacroix' zu erkennen, die das, was der große Franzose zurückließ, nicht schmälert, sondern ergänzt. Das wesentlichste: der Mensch steht über seiner Kunst. Sie ist ihm Zeugnis seines un-

bedingt positiven Verhältnisses zu der Welt und das Mittel dazu. Er kommt wie Delacroix, wenn das Chaos am größten ist. Und das deutsche Chaos sieht anders aus als die Zustände, aus denen sich der Schöpfer der Dantebarke emporrang. Schließlich fand Delacroix eine künstlerische Form seiner Nation. Sie war irgendwo, von Staub bedeckt, beschädigt, aber ließ sich wieder herstellen. Er hatte einen Géricault. Seinem hohen Intellekt konnte der Weg bis zu Poussin nicht verschlossen bleiben. Es gab Wege. Er hatte in den Werken des Dix-huitième die Verbindung mit Rubens. Er hatte sie in Poussin mit Italien. Ja, er durfte sich als legitimer Enkel der Antike fühlen.

Was hatte Marées? Was konnte ein Deutscher seiner Zeit für die künstlerische Form des Deutschen ansehen? Die Frage ist um so berechtigter, als wir heute, abgesehen von Marées, kaum eine Antwort für sie finden. Es sei denn, man wolle wirklich in der Tradition Menzels den Repräsentanten eines Volkes sehen, das eine Vergangenheit besitzt. Mag man Feuerbach für den Géricault Marées' gelten lassen, was nicht ohne gewichtige Bedenken möglich ist, es bleibt dann immer noch, den Vater, Großvater, Ahnen zu finden. Wo ruht unter Staub ein Dix-huitième, auf das er sich stützen konnte? Man hat vor Jahren in Darmstadt mit Liebe und Fleiß den Staub aufgewühlt[1]). Es ist nichts zum Vorschein gekommen. Wo waren die deutschen Poussin und Claude? Wo die lebenskräftige Verbindung mit Italien und Frankreich, mit Flandern, mit der Antike? Der deutsche Realismus, der kurzer Hand sagte, wir brauchen das alles nicht, reicht für kleine Leute aus Hamburg und Dresden und für nüchterne Berliner. Für einen Menschen, der sein Menschentum nicht nach geographischen Grenzen und einer willkürlichen Aktualität einrichten wollte, der die Welt, die ganze Welt des Geistes, als gerade groß genug für sein Deutschtum fand, der den göttlichen Ehrgeiz hatte, für jede Empfindung, auch für die vor einem Michelangelo und den Griechen, nationale Werte zu finden, für den gab es keinen Weg. Es sei denn, er wäre zu den verschlungenen und längst ungangbar gewordenen Pfaden eines Dürer zurückgekehrt, was für ihn so viel wie Hingabe an Archaismus bedeutete. Für den galt es, sich mit eigener Hand einen Pfad durch taubes Gestein und Stachelgestrüpp zu bahnen, als Kompaß seine Sehnsucht, als Werkzeug einen Pinsel, den ihm irgendeiner in der Heimat zurechtgeschnitten hatte. Nur ein Deutscher ist je in der gleichen Lage gewesen und hat sich durchgeschlagen. Und es ist noch zu überlegen, ob die Situation Goethes nicht günstiger war.

[1]) Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1650–1800) im Darmstädter Residenzschloß 1914

Er hat in seinem Aktivum eine gute Kinderstube. Der Vater, aus altem Geschlecht, angesehener Jurist, in den Freistunden Dichter, steht dem Leben näher als der Vater Feuerbachs. An Stelle der Archäologie ein heller politischer Geist, der in entscheidenden Tagen nicht an der hohen sozialen Stellung klebt und seinem Könige unerschrocken bürgerliche Überzeugung kundtut. Eine lebendige Bildung. Die Form, die nicht an dem vatikanischen Apoll, sondern an Shakespeare studiert wird, ist zur Freude und zur Erweiterung der Philosophie, nicht zum Beschriebenwerden da, und als Beispiel, um es, wenn möglich, ebenso zu machen. Es finden sich merkwürdige Beziehungen zwischen den philosophischen Ideen des Vaters und der Kunst des Sohnes[1]). Der alte Marées ist frei von Dilettantismus und Sentimentalität; ein sehr scharfer Erzieher mit militärischem Einschlag. Die Mutter mag vielleicht in der Art der bedeutenden und liebenswürdigen Frau, die Feuerbachs Stiefmutter wurde, gewesen sein, aber Jüdin und gar nicht analytisch, eher dichterisch veranlagt. Der Anteil des Vaters überwog. Die Mutter hat die Strenge zu mildern versucht.

Derselbe Steffeck, der später Liebermann beherbergt, lehrt Marées die ersten Griffe. Es ist nicht viel, aber gerade genug. Schon rebelliert der Junge. Von dem gläubigen Ernst, mit dem die anderen zu dem korrekten Lehrer aufschauen, fehlt jede Spur. Ebensowenig hat er Neigung, an den langweiligen Pferdebildern Steffecks mitzuhelfen. Das räudige Schaf wird ausgestoßen. Es nimmt die Vorstellung von dem Segen der vierbeinigen Natur mit auf den Weg. In München setzt er sich nicht erst ähnlichen Fährnissen aus. Es wäre ihm bei Piloty genau so ergangen. Er bleibt draußen, bummelt und hungert. Kreidige Artillerieattacken und ähnliche Reminiszenzen Berlins, die vor der Banalität nur durch den Mangel an Virtuosentum bewahrt werden, sind die ersten Früchte. Der helle Ton seiner Bilder fällt aus der Münchener Art heraus. Er mag manches nur des Hungers wegen und deshalb schnell und flüchtig gemacht haben. Dabei fiel ihm auf, daß die ihm am besten glückten, die er recht flüchtig angriff. Er merkte es sich. Ein Pferd, dessen Licht- und Schattenteile man fleckenhaft hervorhob, wirkte stärker als das ausgeführte, das man bei Steffeck oder Adam machte. Bei der Bewegung kam der Vorteil erst recht zur Geltung. Je loser man die Dinge ließ, um so leichter nahmen sie das Ansehen sich bewegender Massen an. Er pfuscht anfangs wie Corot. Aus der Nachlässigkeit wird bewußte Absicht, aus der Flüchtigkeit eine Gestaltung. Er reduziert das erdichtete Schlachtenbild auf eine gesehene Szene

[1]) Marées-Werk (R. Piper & Co., München 1910) I, S. 20 ff.

und findet in den rastenden Kürassieren eine erste deutliche, d. h. harmonische Form des Farbigen, die den Gegenstand umfaßt[1]). Nun versucht er, ein ganzes Schlachtenbild so zu malen, die sogenannte Gefechtszene aus den Befreiungskriegen[2]). Es gelingt ihm nicht, das figurenreiche Bild ganz zusammenzuhalten, schon weil er es zu hell anlegt, aber die Flecken treffen einzelne wesentliche Bewegungsmomente. In dem dunkler getönten Soldatenlager und ähnlichen Skizzen — es sind Dutzende oder Hunderte gewesen — ist er seiner Sache sicher. Er hat seine „Fleckentechnik".

Sicher half ihm das, was er in München sah. Er merkte bei anderen, so gut wie bei seinen eigenen Bildern, daß sie versagten, wenn man dem Blick des Betrachtenden nichts mehr übrig ließ. Er hatte in den flotten Skizzen von Wilhelm Busch, Lindenschmit, Lier und Lenbach Beispiele genug, und seine „Feldscherertätigkeit", wegen der er in München bekannt und bei den Kameraden geschätzt war, bestand vermutlich darin, die verfahrenen Bilder mit ein paar losen Flecken wieder flott zu machen. Manche Maréessche Skizzen der Münchener Zeit unterscheiden sich nicht sicher von vielen anderen der Pilotyschule, die später Leibl vorteilhaft wurden. Aber während die anderen Maler von der Skizze zum Bild ihre Möglichkeiten einbüßten oder schmälerten, während ihnen nur der Zufall das malerische Stück in die Hände spielte, das sie zu ehrlich oder furchtsam waren, gelten zu lassen, erkannte Marées den konstruktiven Rhythmus, der hinter dem Zufall steckte, und legte diese Erkenntnis seiner Kunst zugrunde. Er hat die Vorteile seiner die Farbe instinktiv tastenden „Pfuscherei" bis zum letzten römischen Bilde behalten.

Dies einer der Faktoren der Entwicklung, die in München, womöglich schon in Berlin begann, vielleicht der wichtigste. Er kam bei ihm zur rechten Geltung, weil das Bewegliche einer solchen Malerei seinem Naturell und seinen Bedürfnissen entsprach, weil er schon damals vielerlei wollte und allem Spezialistentum fern war. Er brauchte die lose Technik, um das Feld zu umreißen, das er später von innen heraus durchdringen sollte.

Sehr schnell erhöhen sich seine Absichten. Er wählt Vorbilder. Das erste, das immer sein höchstes bleiben wird, ist Rembrandt. Die deutschen Museen und eine schon um 1860 unternommene Fahrt nach Holland haben es ihm erschlossen. Er versucht, ihm mit Bildnissen nahezukommen. Die Reihe der Münchener Selbstbildnisse ergibt auf andere Art dieselbe Steigerung des Ausdrucks, dasselbe Wachstum einer eigenen Form, dieselbe Selbstbefreiung, die wir aus der Entwicklung

[1]) Marées-Werk II, Katalog No. 72, in der Nationalgalerie.
[2]) M.-W. K. 77

Rembrandts ablesen. Nur geht es bei Marées schneller. Die Banalität, das Wirtschaften mit billigen Motiven und Nebensachen wird mit erstaunlicher Geschwindigkeit überwunden. In dem Jahr 1862 entstehen gleichzeitig verhältnismäßig unfreie, wenn auch an altmeisterlichen Eigenschaften reife Bilder, wie das Selbstbildnis mit dem Hut[1]) und das allgemein überschätzte Bildnis des Vaters, beide in enger Anlehnung an Rembrandt, und dann so spontane Schöpfungen wie der Oberleutnant Bauer, das Doppelporträt Marées und Lenbach, das emailhafte Bremer Selbstbildnis[2]) und das letzte Münchener Selbstbildnis[3]), das weit in die Zukunft weist. Schon die verblüffende Verschiedenheit der Selbstbildnisse erlaubt gewichtige Schlüsse auf die bewegliche Anschauung des damals sechsundzwanzigjährigen Künstlers. Er sucht das Typische, und es kommt ihm, wie in dem Bauer, nicht darauf an, es mit ein paar faustartigen Strichen festzuhalten. Man erkennt den genialeren Vorgänger jener Malerei, die Leibl in dem Paulsen, in dem Sattler mit dem Hund und in dem Bürgermeister erreichte. Die Münchener Routine von der Art der Frau Gedon hat Marées so gut wie gar nicht berührt. Er besaß ihre Mittel und verachtete ihre Zwecke.

Die deutschen Anhänger der Barbizonschule brachten ihn mit der zeitgenössischen französischen Kunst in Berührung, vielleicht auch der damals in Frankfurt lebende Landsmann und Freund Courbets, Jules Lunteschütz, der Verehrer der Delacroix und Isabey, den Marées gemalt hat[4]). Im Park des Schleißheimer Schlosses, wo ihn in schlimmer Not ein unternehmungslustiger Russe mit Dekorationen beschäftigt, findet er das Bad der Diana. Es ist ein unverhoffter Blick in die Welt, die Feuerbach zehn Jahre vorher mit seinen kleinen Nymphenbildern gestreift hat. Der Blick dringt tiefer. Er erschließt nicht allein unvergleichlich wertvollere Reize des Barock, sonore Klänge, die dem älteren Genossen entgingen, sondern der Sehende steht, obgleich ihn damals seine Handwerkertätigkeit auf Abwege führen konnte, sofort vollkommen über der Dekoration. Das Gobelinartige des Dianabades ist die natürliche Atmosphäre einer durchaus persönlichen Vision.

Feuerbach verachtete das Dekorative, ohne sich dagegen wehren zu können. Marées überwindet es nicht aus Abneigung, sondern weil seine Anschauung nicht

[1]) M.-W. K. 80, heute im Besitz des Herrn Sachs in Breslau.

[2]) M.-W K. 83.

[3]) M.-W. K. 108.

[4]) M.-W. K. 58. Carl Gebhardt (Monatshefte für Kunstwissenschaft, Dezember 1913) hat den Dargestellten mit großer Wahrscheinlichkeit identifiziert. Die Schlüsse, die Gebhardt aus dieser Bekanntschaft gewinnt, die Beziehung des Bad der Diana zu den Nymphenbildern von Lunteschütz, scheinen mir richtig, wenn auch eine wesentliche Anregung auf die Plafonds des Schleißheimer Schlosses und dergl. zurückzuführen ist, von denen Marées Einzelheiten kopiert hat.

darin Platz fände. Er kann sich mit dem Oberflächenschmuck nicht erschöpfend ausdrücken und denkt deshalb nicht daran. Die Landschaft dehnt sich in die Tiefe, und aus der Tiefe dringen die Gestalten, der Pferdekopf, die leuchtende Helle der Gruppe hervor. Auch er erinnert an den großen Pfuscher Corot. Während uns Feuerbach diese künstlerische Sphäre gewissermaßen durch kleinere Leute vermittelt, die sich mit marionettenhaften Dingen begnügten, fühlt man hinter dem Corot Marées' den Geist eines größeren. Das Bad der Diana ist das weitere Resultat seiner Eroberung Rembrandts. Es ist gleichzeitig eine weitere Anwendung seiner „Flecken-technik". Die improvisierenden Flecke sind zu Trägern eines mächtig wallenden Gefühls geworden, das sich von selbst zu der Legende verdichtet. Er will keine Diana malen, sondern ein paar nackte Mädchen im Walde und die Hunde seines Russen. Nur die Ausdruckskraft der Flecken treibt uns dazu, eine Diana oder irgendein anderes Sinnbild schöner Nacktheit als das Märchenhafte zu deuten. Das Gefühl, das zur Konstruktion treibt und die Pläne bevölkert, gewinnt aus der sehr schlichten Dorfidylle, die er in der Schwemme gemalt hat, eine von allem Barock freie und noch sicherer gebaute Legende. Es ist der Tümpel, den Gainsborough zu malen liebte und mit Schwarz zudeckte, aus dem Constable die Malerei rettete. Marées versinkt nicht in Asphalt, nicht weil er bessere Pigmente verwandte — die waren schlecht genug — sondern weil ihn ein besserer Rembrandt als der, den Gainsborough erblickte, schützt, weil eine hellere, vor Sentimentalität gefeite Anschauung das Clair obscur durchdringt.

Mit diesem Bilde beschließt Marées seine Münchener Zeit. Es ist im Sommer 1864. Piloty steht in der Blüte. Kein Leibl, kein Courbet denken daran, ihn zu bekämpfen. Nur um den vorweisen Burschen aus Elberfeld ist ein Rumor, als handele es sich um etwas Neues, das dem Historienschwindel droht. Er hält niemandem, der es wissen will, seine Meinung zurück, sagt sie oft ungefragt und wäre vielleicht der Mann, aus Eigenem den Sturz der bunten Lappen-Malerei ein paar Jahre früher und entscheidender herbeizuführen. Baron Schack bewahrt ihn davor und sendet ihn mit einem bescheidenen Kopistenauftrag nach Italien.

Dies ist wohl das größte Verdienst, das Schack nachgeredet werden kann. Und es tut nichts zur Sache, daß der Wohltäter sich von dem Sehnsüchtigen lange bitten ließ und erst Lenbachs Fürsprache nachgab; auch dass er dabei nicht die Tragweite seiner mäcenatischen Geste ahnte.

Mit Marées scheint der erste Deutsche unserer Zeit nach Italien zu kommen. Das Zusammentreffen mit der fremden Kultur hat etwas von einem umstürzenden Ereignis. Er kommt nicht vorbereitet wie ein Akademiker hin, der eine Bestätigung

bewährter Regeln findet, noch wie der eilige Tourist Manet, noch weit weniger wie die späteren Realisten von der Art der Trübner und Liebermann, die auch hier nichts Besseres als ihren Realismus zu tun finden. Er betet nicht blindlings an, wie die Nazarener und wie David und Ingres und fühlt nichts von der feilen Begierde, mit der man heute die Heiligtümer betastet. Er ist starr. Der Unterschied zwischen der Erstarrung Feuerbachs und der seinen beruht darauf, daß Feuerbach allmählich seine Bilder erstarren ließ, so wie es vorher denen der Klassizisten ergangen war, während Marées sich selbst dafür hergab und erst zu malen anfing, als die Erstarrung seiner Vitalität vor neuer Erkenntnis zu schmelzen begann. Er hat wirklich die ersten Jahre in Italien so gut wie nichts gemalt und sich mit einem Erleben begnügt, das von Bitternis voll war. Das ganze Elend des modernen Künstlers stand ihm vor Augen. Jenes „Wollen und nicht wissen was", die Unfähigkeit, einer höheren Kultur, deren Wert er in jedem seiner Gedanken spürte, anders als der passive Betrachter gegenüberzutreten; das Unvermögen, die gelassene Schönheit der Antike, die Anmut der Florentiner, die Macht und Hoheit der Römer mit den Möglichkeiten eines Münchener Malers, mit dem Traum, der einem Kinde seiner Zeit vorschwebte, selbst dem Begabtesten, selbst einem, der Rembrandt begriffen hatte, zu verknüpfen. Er war nicht wie der Hauptmann, der eine Rotte zerlumpter und verhungerter Leute gegen einen glänzend gerüsteten Feind führt. Er fühlte sich wie der Barbar, der einst vor den Toren Roms gedroht hatte, und dieser Barbar trug keine Waffen. Er liebte und war lächerlich. Die Töne, die er bisher in munterem Spiel seinem Instrument entlockt hatte, schienen ihm gemein und ohne Tragkraft, Wortwitze neben dem Pathos eines Dante, und er wußte, wie albern er sein würde, wenn er versuchen wolle, aus seinem Idiom ein Pathos zu gewinnen. Eine andere Sprache also! Doch mußte sie deutsch sein. Der Mensch, der bei aller Jugend schon allerlei erlebt hatte, war klug genug, einzusehen, daß hier wie überall mit Nachahmung nichts zu erreichen war, daß nur mit Steigerung und Ausdehnung der eigenen Vorstellung die Aufnahme des Neuen nützlich werden konnte, daß es nie galt, diese Gelassenheit, diese Anmut, diese Macht und Hoheit zu wiederholen, sondern umzusetzen. Man konnte keine Tempel mehr bauen. Das war nicht das Wesentliche. Es fragte sich, ob ein Mensch des 19. Jahrhunderts und ein Deutscher mit seiner Art so gültig werden konnte, so gelassen, so anmutig, so mächtig.

Diese Art sammelte sich für ihn in dem Begriff seiner Fleckentechnik, der Teilung der Massen, die gleichzeitig Konstruktion war. Der Fleck mußte den Baustein der Tempel ersetzen und die glorreiche Linie und das Pathos. Gab er diesen Fetzen von Ausdrucksmöglichkeit auf, so hatte er nichts mehr.

Die ersten Bilder um das Jahr 1867 sehen wie Fetzen aus. In zerrissener Atmosphäre werden Körper sichtbar, die wieder zerrissen werden. Der Maler scheint alle früheren Fähigkeiten eingebüßt zu haben. Doch besitzt er sie, er braucht sich nur gehen zu lassen. Sie widersetzen sich dem Neuen, das er sucht, der Geschlossenheit, und sobald er sie beiseite läßt, ahnt er die Erstarrung. Es ist ein Kämpfen um jeden Schritt. Mit dem Bildnis seines Freundes Hildebrand[1]) gelingt ihm, eine Station zu erringen. Keinem Betrachter entgeht die weit größere Fülle der Erscheinung neben dem letzten Münchener Selbstbildnis. Nach unzähligen Tastversuchen kommen die beiden Römischen Landschaften[2]) zustande. Die Art des Bad der Diana und der Schwemme scheint sich zu dehnen. Die Improvisation des Gedankens, verschwindet in einem durchaus architektonischen System von Vertikalen und Horizontalen. An ihre Stelle tritt eine Improvisation der Ausführung, die der Einzelheit ein möglichst naives Gesicht gibt. In der Farbe spürt man den einzigen italienischen Einfluß, der einen Anschluß an Rembrandt erlaubt: dunkle venezianische Töne. Schon hier ist der Weg über das Münchener Barock, auch über die Anreger jenes Barock, über Corot hinaus, gegeben, noch rauh und ungeschickt aber mit aller Deutlichkeit. Die größere Tradition entsteht nicht nur mit sensuellen, sondern auch mit den unentbehrlichen intellektuellen Mitteln. Kein Kosen und Gleiten, nicht das Geschmeidige, das den Franzosen so gut gelingt, nicht leises Geflüster mit schönen Gebärden, kein Lächeln der Fläche, sondern ein in die Tiefe wie in die Höhe und Breite zielender Bau der Vision. Ein steiler Ernst, der an die heiligen Konversationen Giorgiones erinnert und der trotzdem irgendwo in den Tiefen, überall ohne Betonung, harmlos vegetatives, italienisches Dasein birgt. Die Bilder überwinden nicht ganz das Gerüstartige, zumal das im Hochformat, das wohl dem anderen voranging. Der Kenner der Bilder wird diese Steifheit der Gebärde wie einen Vorzug genießen, weil er aus dem Rest des Bildes, aus dem ganzen Bilde, die zu solcher Strenge drängende Empfindung spürt, eine Dissonanz, die der weichen romantischen Landschaft fast unentbehrlich ist. Die Malerei verschweigt nicht die Kämpfe des Malers. Er mag manchmal an dem toten Punkt angelangt sein, und es bedurfte seiner ganzen Zähigkeit und letzten Endes — Geschicklichkeit, um sich so ungeschickt aus der Affäre zu ziehen.

Dazu traten schwere physische Erschöpfung und empfindliche Existenzsorgen. Schack verlor höchst begreiflicherweise die Geduld. Er war für nichts Steiles zu haben. An seine Stelle trat Konrad Fiedler, wohl der einzige Mensch im damaligen

[1]) M.-W. K. 130.
[2]) M.-W. K. 134 u. 135.

Deutschland, der die nicht dornenlose Rolle eines Helfers zu übernehmen vermochte. Wenn die Zeit die Männer, deren sie bedarf, entstehen läßt, kann man auch behaupten, große Menschen ließen ihre Gehilfen wachsen. Es ist nicht auszudenken, was ohne die ständige materielle Hilfe des vom Himmel gefallenen Freundes aus Marées geworden wäre.

Fiedler nahm den Kranken auf eine Reise nach Spanien mit. Oder vielmehr, sie gingen zusammen, und es stellte sich bald heraus, daß Fiedler der mitgenommene war. Marées ließ sich trotz aller Seelenpein des Künstlers und der Abhängigkeit des Mittellosen nie um seine sehr bestimmte persönliche Haltung bringen; ein Zug, der eng zu seiner ganzen Erscheinung gehört. Die Reise tat ihm gut. Sie ist, könnte man sagen, ein gesteigertes München, wenn wir unter München die Zeit der Improvisation, der naiven Hingabe an die Natur und das Temperament, der Freude an rein malerischen Vorbildern verstehen. Es gibt mehrere solcher Perioden. Marées scheint in ihnen die Widerstände gegen die Abstraktion seines Italiens gesammelt zu haben.

Von Spanien, wo er Greco nicht sah, ist er auf kurze Zeit nach Paris gekommen, wo ihm anscheinend alles Zeitgenössische außer Delacroix entging. Immerhin wäre es nicht unmöglich, in einigen Bildnissen der folgenden in Deutschland verbrachten Jahre, z. B. in dem Marbach[1]) einen Reflex Manets nachzuweisen, der freilich bald vergeht. Kaum viel deutlicher erscheint eine Beziehung geistiger Art zu Delacroix in dem farbenfrohen Philippus und der Kämmerer. Viel bestimmender ist die Fortsetzung des Münchener Malers zu ungunsten der Romzeit. Die Fleckentechnik des früheren Pferdemalers lodert wie Flammen in dem Philippus, unbekümmert um Pläne und Tiefe. Das lange gedämmte Temperament tobt sich aus. Schon in dem Heiligen Martin und dem Orangepflückenden Reiter sammelt er sich. Die Flecke werden struktiver und man erkennt, an München zurückdenkend, die bereits durchlaufene weite Bahn. Die Abendliche Waldszene scheint das ganze Stück in einem, den Raum durchlaufenden Akkord zusammenzufassen.

Es ist die schönste Zeit vor der Reife. Man erlebt das dichterische Überspringen des Impressionismus Manets und der machtvollen Materie Courbets, die Leibl ein paar Jahre später in dem Schimmelreiter und der Tischgesellschaft zu erhöhen versuchte. Man entdeckt, was jenen Versuchen die Möglichkeit letzten Gelingens raubte, den Mangel an einem höheren Zweck, an der gespannten Sehnsucht des Ichs, das nicht zu der Malerei, sondern zu der Welt will, das die Materie dem um-

[1]) M.-W. K. 160.

schlingenden Geist unterwirft, an jenem alle Virtuosität überragenden Enthusiasmus, der die Natur immer nur benutzt, um Legenden zu malen. Irgendwo stößt man bei Leibl, sehr oft auch bei Courbet, selbst bei Manet auf die Mauer, über die das Malerische nicht hinweg kann. Alles Schöne, das ihnen gelingt, gilt unter der Voraussetzung, daß die Mauer zu Recht besteht. Nur so lange ist es Natur, Leidenschaft, Größe, Vollendung. Sieht man die Mauer — und wer sähe sie nicht, der die Greco, die Rembrandt und Rubens liebt! — so wird alle Leistung Stückwerk, liebhaberhaftes Gebaren. Kommt einer hinüber, so achtet man nicht so genau auf die Dinge, die jenseits der Mauer gelten. Der Flieger hat eine andere Struktur als der Fußgänger.

Marées war im Kriegsjahr auf kurze Zeit einberufen, dann in Berlin, wo unter anderem das schöne Bildnis des Bruders, das Doppelbildnis Hildebrand-Grant[1]) und zwei Kompositionen, die Römische Vigna und Villa Borghese[2]) entstanden, Erinnerungen an Rom, die bis zum gewissen Grade mißglückt sind. Man könnte Gegenstücke zu den beiden Römischen Landschaften darin sehen. Marées hat das Gerüstartige überwunden und dafür auf die Feierlichkeit verzichtet. Der Versuch, von Venedig loszukommen, lebhaftere Farben einzuführen und die Improvisation mit lediglich koloristischen Mitteln zu steigern, hat beiden Bildern etwas Ungelöstes, Zähes und stellenweise Verquältes gegeben. Zumal der in Ultramarin erstarrte Ausschnitt des Himmels auf der Vigna stört. Nach dem Auspacken der Erlebnisse, dem Ausklingen der wohltätigen Reibungen des Reisenden tritt eine Erschlaffung ein. Marées hatte nach dem Krieg das Bedürfnis, in seinem Lande zu bleiben, seine Kräfte der Heimat zur Verfügung zu stellen und hoffte, mitgerissen von dem allgemeinen Enthusiasmus, auf eine Verständigung zwischen Künstler und Volk. Er erfuhr in Dresden, wo ihm Fiedler bei guten Freunden ein Atelier errichtet hatte, wie schnell das Behagen des Bürgers mit der Begeisterung fertig wurde, und spürte den Rückschlag in seiner eigenen Unlust. Er hat in Dresden außer Bildnissen kaum etwas gemalt, nicht eine einzige Komposition begonnen, und die Bildnisse, zum Teil qualvolle Übungen an ungeeigneten Objekten, fügen seinem Werke wenig oder nichts hinzu. Die schöpferische Ader seines Genius, der in Italien seinen Weg erkannt hatte, scheint verstopft. Die Unfähigkeit, sich von der drückenden Atmosphäre Dresdener Vereinsmacherei loszureißen, macht ihn unleidlich gegen andere und sich selbst. Er hat nur einen Wunsch: zurück nach Italien.

Den gewährt ihm ein seltener Auftrag. Dohrn ruft ihn 1873 nach Neapel und

[1]) M.-W. K. 154 und 159.
[2]) M.-W. K. 155, 156, jetzt in der Hamburger Kunsthalle

stellt seiner Kunst einen Raum in der neuen Zoologischen Station zur Verfügung. Die Berührung mit dem Boden Italiens gibt Marées alle Kräfte wieder. Derselbe Mensch, der sich in Dresden ein Jahr mit einem Frauenbildnis quälte, malt in kaum vier Monaten das größte Freskenwerk der Neuzeit. Es ist nicht das unbedingt schönste. Delacroix' St. Sulpice steht höher. Aber auch nur dieses einzige Werk, sonst nichts, keine Freske eines anderen Deutschen oder Franzosen; und dieses wohl nur, weil Delacroix den Auftrag in seiner Reife erhielt, als er die vollkommene Gewalt über sich und die Weisheit erreicht hatte, eine Aufgabe, bevor er ans Werk ging, von allen Seiten gelassen zu wägen und im Kopfe reifen zu lassen. Dafür war Marées zu jung und unerfahren, selbst wenn man ihm nicht eine sehr knappe Zeit vorgeschrieben hätte. Delacroix bediente sich unsterblicher Hilfen. Er wußte, wie unmöglich es war, ohne Konventionalismus die sichere Basis für die große Wirkung des Monuments zu gewinnen, daß erst auf dieser, den Angriff gegen das Persönliche abwehrenden Basis die eigene Vision beginnen durfte, daß man scheinbar Raffael sein mußte, um in Wirklickheit Delacroix zu werden. Marées hatte nur sich selbst, seine Einfalt, seine Kühnheit, seinen Scharfsinn. Mit allen seinen Gaben hätte er nie den Charakter der Improvisation verwischen können, nicht einmal verwischen dürfen, da sie das Wesen seiner Fähigkeit bedeutete. Das charakterisiert die Fresken, ihre Vorzüge und ihre Mängel. Es sind Bilder an Wänden, kein vollkommenes Bild. Er hat alles getan, um während der Arbeit das nachzuholen, was vorher hätte getan werden müssen. Das Volksliedartige des Hauptbildes mit den Ruderern drängt das Genrehafte der Anlage zurück. Die große Einfachheit mildert den Widerspruch. Die Nuance von Feuerbach, die ein gutes Auge vielleicht entdecken könnte, wird von der ungespielten Einfalt verdrängt. Marées wächst während der Arbeit. Er wendet sich schon in den Netzträgern an eine höhere Kategorie von Motiven, ahnt die Notwendigkeit einer Wirkung mit größeren Einheiten, ohne die größte Masse dieses Bildes, die Gebirgsszenerie, zu bewältigen, und erreicht in den beiden Fensterbildern eine harmonische Zusammenwirkung. Dabei hilft ihm das Prinzip der Römischen Landschaften. Das Gerüst wird gemildert, zur Aufnahme loserer Massen ohne große Schattenteile geeignet gemacht. Beide Bilder sind reich an schönen Einzelheiten. Die vierte Wand mit den Bildnissen hängt nur durch die großen Flächen des Palazzo mit dem Saal zusammen, aber enthält das schönste deutsche Gruppenbildnis. Der Freskenmaler vollbringt im großen Maßstab einen Handstreich von der Art des Rodrigo Delacroix'[1]).

[1]) Der König Rodrigo in der Bremer Kunsthalle. Siehe die Abb. Bd. I S. 139.

Daß es sich nicht um Gestalten des Romanzero, sondern um Zeitgenossen handelte, das macht die Aufgabe nicht geringer. Die Wand wird ohne jede Vorzeichnung im Sturmschritt genommen. Franz Hals scheint den Pinsel zu führen. Nicht nur das Leben ist unwiderstehlich, auch die Vision, die es übertrifft. Einzelne Köpfe sind vielleicht noch schöner auf der Elberfelder Studie[1]).

In dem Fensterbild mit dem Orangenpflücker wird zum erstenmal eine Art von Motiven angeschlagen, die in den spätesten Hauptwerken eine wichtige Rolle spielt und als Symbol der ganzen Maréeschen Vorstellungswelt gelten kann. Trotzdem wurden, alles in allem, die Neapler Fresken nicht von dem römischen Marées, sondern von dem gereiften Münchener Maler geschaffen. Dies erkennt der nie Zufriedene. Er fühlt den Mangel einer umfassenden, für solche Aufgaben ausreichenden Doktrin und begibt sich auf die Suche. Er beginnt mit demselben Meister, dem Delacroix die Hilfe in St. Sulpice verdankte. Es wird ein fast unmögliches Beginnen, weil er alles das konsequent ausscheidet, was bei Delacroix gewollt und ungewollt zu Raffael dazukam: Rubens vor allem, die Venezianer und schließlich, nicht zuletzt, die ganze moderne Farbenlehre. Er war einen Augenblick in der bedenklichen Lage Leibls, als dieser in das Dorf ging. Die Gefahr war um so größer, als sein Dorf Florenz hieß, das Florenz der verführerischen Linie, wo der Stil gleichsam auf der Straße lag. Er hat dort bis 1875 mit Hildebrand gelebt und erstaunlicherweise nichts von dem Florentinertum angenommen, dagegen manches mißglückte Bild gemalt. Er gab sich mit Leidenschaft an das Zeichnen. Die Zeichnung fehlte den Fresken; nicht den Fresken, die er gemacht hatte, aber denen, die er hätte machen wollen. Er beginnt, sich eine neue Struktur zu bilden. Die Improvisation wird auf dem Papier, wo das Pfuschen mit der Farbe wegfällt, analysiert. Dinge, die vorher den Schatten verhüllten und die ein Ungefähr andeuteten, müssen an das Licht und werden wohlgegliederte, zeichnerisch durchgebildete Körper. Sie bleiben bildhaft. Einzelakte aus dieser Zeit haben sich nur ausnahmsweise erhalten und es hat sicher davon verhältnismäßig wenige gegeben. Der Maler stellt leicht bewegte Gruppen zusammen, meistens Idyllen[2]), die immer ein Legendarisches verraten. Der wachsende Instinkt verringert die Gefahren des Raffaelismus, dem die Deutschen aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts unterlagen. Zwischen den Klassizisten und Marées fehlt jede nähere Beziehung[3]), weil er das Vorbild nicht wie eine unbeweg-

[1]) M.-W. K. 218.

[2]) M.-W. II. S. 206ff.

[3]) Hugo Remmert hat versucht, Beziehungen zu Gottlieb Schick nachzuweisen („Entlehnte Motive in der Kunst Hans von Marées'", in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, Januar 1914), aber kein Argument, das auch nur für eine Wahrscheinlichkeit sprechen könnte, erbracht.

liche, endgültige Formel, sondern wie einen fließenden Wert, der aus anderen Werten hervorging, betrachtete. Raffael wird um seine natürlichen Helfershelfer in der Antike erweitert. Dadurch erschwert sich die Aufgabe. Der Weg zur Gegenwart wird länger. Delacroix machte es umgekehrt. Er verkürzte den Weg, indem er sich auf die großen Nachfolger der Renaissance stützte. Aber Marées erlangt durch die Ausdehnung des Feldes die Möglichkeiten einer größeren Verallgemeinerung. Der in der Komposition wirksame Rhythmus verhindert die trockene Akademie. Das Gefüge der Körper, zuweilen auch die Komposition erinnert an die kleinen Bilder Raffaels oder der Raffaelschule, die sich der Antike nähern und von dem Kirchlichen fernhalten. Keine Einzelheit wird übernommen, kaum Teile eines Motivs. Der Maler vereinfacht, betont gewisse konstruktive Punkte des Körpers, sorgt auch zuweilen für eine weitgehende Reinigung der Umrisse, aber bleibt immer Interpret seiner eigenen Empfindung. Einige der Zeichnungen werden in Malerei übertragen. Am glücklichsten gelingt es in der Komposition mit den vier nackten Männern[1]) und in den Kassettenbildern[2]), zwei Perlen von bezaubernder Anmut. Der geschmeidige Fleck der früheren Zeit hat mit der körperlichen Rundheit an Lebensfähigkeit und, Seltenheit ohne gleichen, an Grazie gewonnen. Bezeichnenderweise versagt Marées in dieser Zeit zumal da, wo er sich auf die frühere Anschauung stützen möchte. Die vier leeren Selbstbildnisse der Florenzer Zeit halten keinen Vergleich mit früheren Bildnissen aus.

1875 macht der folgenreiche Zwist mit Hildebrand dem Florenzer Idyll ein Ende. Marées zieht nach Rom. Es war vielleicht um ein paar Jahre zu früh. Berlin, Dresden, Neapel, Florenz, alles das muß als Vorbereitung für die große Aufgabe gelten, die er zwölf Jahre vorher beim ersten Anblick der ewigen Stadt gewollt hatte. Das Florenzer Zwischenspiel hatte den Übergang noch nicht genügend vorbereitet. Er versucht sofort in Rom, der Antike mit einem ganz vollendeten Werke zu begegnen, und malt die Lebensalter[3]). Der Wunsch, sich erschöpfend auszudrücken, treibt ihn zu dem altdeutschen Irrtum, Vollendung und Stillstand sei dasselbe. Er gibt

---

Die ganz belanglosen Ähnlichkeiten in Einzelfällen erklären sich durch das gemeinsame Vorbild, die antiken Fresken, deren Bedeutung für die Maréessche Kunst Remmert richtig erkannt hat. Marées hat die Bilder Schicks nie gesehen. Die Stuttgarter Reise, die Remmert willkürlich annimmt, ist materiell ausgeschlossen. Überdies hätte ein Schick Marées nicht das geringste nützen können. Die Sphäre des einen schließt die des anderen aus. Die Behauptung Remmerts, „ein Künstler kann nicht dadurch gewinnen, daß man ihm Entlehnungen in so weitgehendem Maße nachweist", wäre recht voreilig, selbst wenn der Nachweis geglückt wäre.

[1]) M.-W. K. 332.

[2]) M.-W. K. 315, 316.

[3]) M.-W. K. 280.

seinen besten Schutz, die Fleckentechnik, auf und liefert nach jahrelanger Arbeit eine durch Farbe getötete Zeichnung. Es ist ein toter Punkt. Trotzdem bleibt ein merkbarer Unterschied zwischen dieser Starrheit und dem letzten Stadium Feuerbachs. Nicht nur weil sie nicht so endgültig ist, weil manche Einzelheiten sich kräftig gegen den Scheintod wehren; vor allem, weil ein versöhnenderer Anlaß bildlich mitspricht. Nicht der Mangel an Widerstand gegen die akademische Phrase läßt Marées straucheln, kein eitles Prunkbedürfnis verleitet ihn, noch weniger abgestandene Sentimentalität, sondern eine falsche Logik auf dem Wege richtiger Erkenntnis. Er will über die Ateliermalerei hinaus (mit besseren Waffen und besseren Gründen als der Leibl des Kirchenbildes), um den einfachsten, allgemein gültigen Ausdruck, der sich allein für große Aufgaben eignet, zu finden, und unterbindet gewaltsam seine schöpferische Kraft. Feuerbachs Irrtum war ein übersteigertes Pathos aus unklarer Selbstüberhebung. Marées geißelt sich im Dienste seiner Selbstzucht, „einer Bescheidenheit in der Absicht, in den Mitteln und in der Ausführung," wie er selbst ein Ziel genannt hat[1]). Das Verhältnis zwischen den beiden ist annähernd das zwischen Schiller und Goethe.

Die Ironie der Geschichte will, daß gerade dieses Bild das einzige war, das Hildebrand, Böcklin und Fiedler, den Leuten, auf deren Meinung Marées damals etwas gab, gefiel. Er empfing von der Mitwelt keinerlei Förderung und brauchte lange Zeit, um sein Schiff wieder flott zu machen. Manche Bilder von der Art der Lebensalter mögen schon in Florenz begonnen worden sein. Marées sprach in seinen Briefen von sieben mageren Jahren, während denen er „erbarmungslos mit sich umging". Das ist nicht übertrieben. Man kann annehmen, daß die Klärung in seiner Anschauung frühestens 1882 entscheidend einsetzte. Seine Hauptwerke sind fast alle vor dieser Zeit, die Hesperiden bereits 1878, begonnen worden, aber sie waren alle jahrelang mehr oder weniger in dem scheintoten Zustand, in dem die Lebensalter, das einzige Bild, das vorher das Atelier verließ, zu uns gekommen ist.

Es handelte sich um den Ausgleich zwischen Linie und Farbe, zwischen Körper und Luft, zwischen Monument und Leben. Darüber ist sich Marées nie im unklaren gewesen. Der Ausgleich war leicht zu erreichen, sobald man die Ansprüche an den einen und den anderen Teil minderte, sobald man den Ehrgeiz auf schöne Bilder richtete, nicht auf das einzige Bild, sobald man die Improvisation als Dasein und Ziel des modernen Künstlers zuließ. Hier scheidet sich Marées von allen Zeit-

[1]) M.-W. Band III, Brief 330.

genossen, selbst den größten. Er verwirft das Ziel, seine Eigenart hinzuschreiben, einen dichterischen Einfall, den Eindruck der Natur in mehr oder weniger lebendiger Weise auf die Leinwand zu bringen. Auf diese Weise kommt immer nur ein Münchener Marées, den man sich leicht, etwa in der Richtung eines höheren Diaz oder eines Corot gesteigert vorstellen kann, zustande. Er hat nicht mehr diese Harmlosigkeit und will sie nicht. Es muß eine Form geben, die nicht aus Rücksicht auf die eigenartige Vergewaltigung der Natur und der Tradition durch eine verwegene oder geschickte Hand von diesem oder jenem spezialisierten Amateur hingenommen und dann von Nachbetern bewundert wird. Es gilt, wesentlichere Bedürfnisse, die einst, in den größten Epochen, als der Künstler keine Ausnahme, die Kunst eine höchste, allgemein zugängliche Norm war, erfüllt wurden. Diese Form muß über der abnormen Geschicklichkeit stehen, denn im Finger ist nicht die Feinheit. Sie kann um so leichter einem Deutschen gelingen, als diesem die in Jahrhunderten gezüchtete Geschicklichkeit nicht gegeben ist und daher nicht von vornherein das Programm bestimmt. Um sich vor der Routine zu schützen, zwingt Marées sich, mit der linken Hand zu zeichnen. Aus demselben Grunde verzichtet er auf die Ölmalerei und greift zur Tempera. Die Gefahr ist die Plumpheit und vor allem der drohende Bruch mit dem Zeitgenössischen, für alle zu schaffen und von keinem verstanden zu werden. Er kann das Zeitgenössische leicht bringen. Die Wand mit den Bildnissen von Neapel ist ein sicheres Datum, obwohl aller gemeinen Aktualität entrückt. Diese Art ist zu billig, selbst wenn ihr Aufwand verzehnfacht wäre. Auch ein Franz Hals ist antikem Geiste unzugänglich. Man muß nackte Motive nehmen, abstrakt wie Zahlen, Akte ohne irgendeine psychologische Gebärde, und mit solchen Motiven die Menschen hinreißen. Dann wird das Mitgehen der Bewunderer keine sensuelle Liebhaberei, sondern geistige Hingabe bedeuten.

Solche Überlegungen mögen die mageren Jahre befruchtet haben. Wir erkennen in den drei Jünglinge unter Orangenbäumen[1]) einen Zwischenzustand. Die Lieblichkeit der raffaelschen Welt weicht vor der antiken Größe zurück. Die einfachen Formen der Körper geben zusammen eine leicht übersehbare Einheit. Die Akte wurden mit großer Bestimmtheit gezeichnet und dann entbehrliche Teile von der Atmosphäre so weit überschwemmt, daß sie zum Bilde wurden. Der Zustand des Bildes ist nicht endgültig, sondern das Resultat einer wahrscheinlich in Eile unternommenen Übermalung in reifen Jahren. Die Landschaft wirkt noch nicht gleichwertig, ist stellenweise mehr farbiger Hintergrund, mit dem der Maler

[1]) M.-W. K. 339.

die zu weit getriebene Modellierung korrigiert, als Atmosphäre. Aber der Weg zu dem Ausgleich wird angedeutet. Man braucht nur an Courbets Lutteurs zu denken, um einen Maßstab für das bereits gewonnene Resultat zu gewinnen.

Ein viel weiteres Stadium gibt Pferdeführer und Nymphe[1]). Ein durchaus antikes Motiv ohne eine Spur von Klassizismus. Eine Milderung der Abstraktion, nicht zugunsten des Manuellen, sondern der großartigsten Vorstellung. Die Übertragung der stolzesten hellenischen Gebärde in die Vision eines modernen Malers ohne Beteiligung des Virtuosentums. Wohl dringt die Flächentechnik wieder hervor und hält die ganze Fläche bis in die letzten Winkel lebendig, aber sie ist von einfachster Durchsichtigkeit, in den wesentlichen Stellen, den nackten Körpern, ein Schraffieren der beleuchteten Stellen über die Modellierung hinweg. Das Wirksame: der klar durchgebildete, von einem großartigen Rhythmus bewegte Raum, in dem sich die Gestalten in voller Freiheit bewegen, ein sicheres Verhältnis zwischen Haupt- und Nebensachen, eine Bildwirkung mit allen Möglichkeiten unserer gewohnten Ausdehnung und zusammengehalten wie ein griechisches Relief. Nimmt man den Rhythmus als den schöpferischen Teil des Genies, so ist alles andere reiner Intellekt. Freilich wäre das Bild, trotzdem es unvollendet ist, nicht vollkommen, könnte man zwischen beiden unterscheiden.

Die Hesperiden sind das Maréesche Werk. Man möchte keines der anderen, die er in gleichem Geist vollendet hat, entbehren. In keinem anderen ist der Weg zwischen Objekt und Subjekt so groß, wirkt der Ausgleich, das Ziel seines Lebens, so ungeheuer. Nichts von den Vorstellungen, mit denen wir in primitiveren Stadien des Künstlers die beiden Seiten zu benennen suchten, bleibt bestehen. Ist der Vorwurf antik? Er scheint einer Ära, die um tausend Jahre hinter dem Griechentum liegt, entnommen und erschüttert uns wie ein nie geahntes Erlebnis; primitiv, ohne eine Linie, die auf Archaismus deuten ließe; steinerne Stille, hieroglyphenartige Zeichen, und ein rauschendes Leben von Bewegung, das man in dem Strich, der ein Haar andeutet, empfindet; tiefster göttinnenhafter Ernst und ein harmloses Gebaren schlichter Naturkinder in einem fruchtreichen Garten; orthodoxe Enthaltsamkeit und eine Üppigkeit der Materie, die den Vergleich mit dem Kostbarsten vergeblich auf die Lippen bringt. Die Zeichnung wäre auf Fassaden von jedem Umfang wirksam. Sie scheint mit Keulen geschmiedet, und sie ist gleichzeitig loseste Improvisation, die kaum die Fläche berührt. Es gibt Stücke auf dem Lob der Bescheidenheit, auf den Tafeln der Hesperiden und auf den Goldenen

[1]) M.-W. K. 611.

Zeitaltern, die, selbst wenn man sie isoliert betrachtet, der Pracht eines Delacroix nahekommen. Diese Schönheit, an der sich unsere Sinne festsaugen möchten, wird von der Gewalt des Monuments übersprungen.

Marées ist der griechische Meister, der auf dem Giebel des zum Himmel ragenden Tempels, dem Nahblick entrückt, Gestalten von reinster Vollkommenheit aufstellt, deren Bestimmung es ist, eine architektonische Linie zu kräuseln. Der Koloß des Ganzen warnt uns, näher zu treten, wollen wir nicht des größten Eindrucks verlustig gehen. Die Lockung der Hesperiden ist seelischer Art. Die goldenen Äpfel sind das am wenigsten Greifbare des Bildes. Dieses Ungreifbare galt Marées als Ziel. Die treibende Kraft der im Prinzip einfachen, im Gewordenen ungemein komplizierten Technik, die sich fast der Forschung entzieht[1]), war die Forderung: „Die Mache soll im Kunstwerk verschwinden und in der Vorstellung untergehen." Unter der Oberfläche der Hauptwerke liegen unzählige Bilder, unzählige Lagen von Tempera und Firnisfarbe, die bis zum gewissen Grade den „Beobachtungsreihen" entsprechen, von denen Pidoll berichtet[2]). Sein Verfahren war das diametrale Gegenteil der Prima-Malerei, die sich die moderne Malerei als billiges Zeichen des Temperaments erkor. Er wollte das Persönliche ungreifbar in der Tiefe des Bildes. Aber wie es seiner Technik trotz der vielen Schichten, die sich zuweilen zu beulenhaften Reliefs auf den Tafeln erheben, gelingt, die Farben durchsichtig zu erhalten, soweit durchsichtig, daß kein toter Kraftverbrauch den Rhythmus zurückhält, so leuchtet aus der Tiefe des Bildes, gleich der Perle auf dem Grund des Meeres, das göttliche überpersönliche Erlebnis durch alle Abstraktion hindurch.

Das Geheimnis beruht auf der Beteiligung der Improvisation an dem monumentalen Gefüge. Sowohl die Entstehung der Bilder als auch ihre Wirkung ist ohne einen Ausgleich zwischen Abstraktion und Leben undenkbar. Eine kluge Hygiene hielt Marées an, sich nicht auf ein Werk zu konzentrieren. Er zeichnete rastlos, nicht nur um der „Beobachtungsreihen" willen und um die menschliche Gestalt auf die letzten Linien zu bringen; vielmehr noch, um Geist und Hand für die Arbeit an der Tafel lebendig zu halten. Es gibt nichts in der zeitgenössischen Kunst, das sich den besten Zeichnungen von Marées, z. B. den Zwei wandelnden

---

[1]) M.-W. I, S. 468 ff.

[2]) Seine Vorstellungen, schreibt Pidoll, beruhten nicht sowohl auf einzelnen Beobachtungen, als vielmehr auf Beobachtungsreihen. Sie waren deshalb immer allgemeiner Natur und ihr Ausdruck typisch. Mit anderen Worten: Marées unterdrückt in seinem inneren künstlerischen Haushalte den einzelnen Fall gänzlich zugunsten einer Verschmelzung mit dem Ganzen seines persönlichen Vorstellungsschatzes." („Aus der Werkstatt eines Künstlers", [Luxemburg 1890], S. 2.)

Frauen[1]), den Studien zu der Sitzenden Frau[2]), der Amazonenschlacht[3]) ganz ebenbürtig zur Seite stellen läßt. Das Einzigartige scheint mir das vollkommene Aufgehen des Strichs in das Gefühl ohne jede empfindliche Schmälerung des Objekts, das durchaus rassenmäßig gefühlte Griechentum, das Antike aus Instinkt, das sonst nur Franzosen gelingt, verbunden mit einer den Franzosen fremden Stabilität und Fülle. Marées dichtete den Heroismus und die Idylle griechischen Geistes mit einer Geläufigkeit aus dem Stegreif, mit der Manet seine Eindrücke, Menzel seine Beobachtungen notierte. Die einfachste Aktstudie wirkt bildhaft. Man muß die Akte, die er mit rührender Hingabe für seine Schüler buchstabierte, von seinen für sich selbst gemachten Zeichnungen trennen. Viele seiner Schüler waren Analphabeten oder von dem Böcklinismus verseucht.

Dieselbe Hygiene und Ökonomie trieben ihn, an allen Hauptwerken zugleich zu arbeiten und ihnen alle Resultate seiner Reife zukommen zu lassen. Er trennte sich von keinem. Sie waren sein einziger Verkehr. Auch er hätte seine Bilder, wie die Sage von Greco erzählt, immer nur vermietet, nie verkauft, um sie immer wieder verbessern zu können. Doch fanden sich keine Mieter. Die Hygiene bewahrte ihn vor der Stockung. Die größere Bewegung in den Drei Reitern erfrischte ihn, wenn die Steilheit der Hesperiden auf ihm lastete. Sie erlaubte ihm die Rückkehr in einen frohen Traum seiner Jugend. Und wiederum steigerte der Ernst des Hesperidenkreises die Lyrik der ritterlichen Legenden und erhob sie zu der Erhabenheit des Denkmals. Das Urvolkstümliche der Martin, Georg und Hubertus ist von Rembrandt durchdrungen, dem gewaltigen Künder nordischen Volksgefühls, den sich der junge Marées als höchstes Vorbild gewählt hatte, und die Putten antiken Geistes, die zu dem Bilde gehören[4]), erscheinen wie die natürliche Ergänzung des

[1]) M.-W. K. 922.

[2]) M.-W. K. 787 und 798A.

[3]) M.-W. K. 1000.

[4]) Vgl. die Aufstellung des Werkes in der Berliner Marées-Ausstellung, abgebildet M.-W. II, S. 423. Auch die anderen Dreiflügelbilder sind annähernd in der von Marées gedachten Aufstellung (die sich z. B. bei dem Paris-Urteil in der Nationalgalerie sehr weit von den Absichten des Künstlers entfernt) im II. Bande des M.-W. abgebildet. Es wäre eine nie gut zu machende Unterlassungssünde, wenn die Münchener Pinakothek versäumte, die Putten zu den Drei Reitern zu erwerben, die bedauerlicherweise aus dem Besitz der Frau Balling (der Erbin Fiedlers) in den Kunsthandel gelangt sind. Freilich ist dies nur ein geringer Teil der Schuld, die der Öffentlichkeit zu tilgen bleibt. Die Fresken sind immer noch in Neapel, in fremdem Land, auf gefährdetem Boden. Man hatte die Sammlung von Bildern, die Fiedler dem Staat geschenkt hat, provisorisch aus Schleißheim in die Pinakothek gebracht, an einen ehrenvollen, aber ungeeigneten Platz. Dann hat man in der Staatsgalerie für die Hauptwerke, die großen Abstands bedürfen, eine Art Baderaum, viel zu klein, eingerichtet und die anderen Bilder von ihnen getrennt; keine glückliche Lösung. Marées bedarf keiner Ehrung. Der Allgemeinheit soll

Germanentums. Es gilt von der Stellung zu Rembrandt, was von dem Verhältnis zur Antike gilt. Selbst Delacroix hat Rembrandt nicht mit dieser Tiefe erfaßt. Er kam trotz seines flutenden Universalismus nicht über die Grenzen der lateinischen Rasse hinaus, der die Sprache germanischer Gläubigkeit versagt ist. Marées machte diesen Glauben leuchtend. Sein Symbol befreite ihn von nordischer Dumpfheit und erlöste ihn von seufzender Schwermut. Hellenische Sinnenlust durchbrach die finstere Atmosphäre. Ein mächtiger Adler aus unseren Breiten entführt den schönen Ganymed. Aus dem Scherben in der Hand wächst in magischem Licht ein klassischer Tempel. Guirlanden umwinden die Säulen. Kinder mit Rosen schmücken die Stufen, vor denen in feierlicher Handlung der Geist des Nordens um die Blume des Südens wirbt.

So entstehen Denkmäler, die einzigen unserer Zeit. Man erkennt, warum sie die einzigen bleiben mußten, obwohl hundert kluge Köpfe und geschickte Hände nach dem gleichen Ziel ringen. Man macht es im besten Falle in der Art der Neapler Fresken, die alles andere nur kein Monument sind; oder man stilisiert Monumente früherer Zeiten. Zum Denkmal gehört eine von Farbe, Form und Stil ganz unabhängige Bedingung: die Tat, die einen Schöpfer treibt, sie zu verewigen. Es fehlt nicht an würdigen Taten. Marées erlebte eine der größten des Jahrhunderts, den Krieg mit Frankreich. Der Deutsche in ihm triumphierte frohlockend über unsere Siege. Der Künstler wurde steril. Der Individualismus unserer Epoche erlaubt nicht jenen einfältigen Anteil an solchen Begebenheiten, der schöpferisch werden kann. Deshalb bleibt dem Künstler nichts anderes übrig, als selbst die Tat zu vollbringen, die der Verewigung würdig ist. Sie geht immer den Hesperiden voran.

Man hat gegen ihn eingewendet, daß er in seiner Reife fast nur solche Motive malte. Er sah in der Phantasie keinen Notbehelf. Es fehlen die Stilleben jeglicher Art, auch die Impressionen des Alltags. Die Höhe einer Epoche deutschen Geisteslebens wird von der Frage bestimmt werden, wieweit Marées trotzdem für aktuell gilt. Die Entscheidung, ob Marées der hochgestimmten Motive bedurfte, ver-

der Nutzen aus diesen Werken, vor allem aus diesem Werk, aus dieser turmartigen Entwicklung, zuteil werden. Das Zögern in der Realisierung des Marées-Museums hat heute bereits viele Bilder gekostet, die unentgeltlich oder mit geringsten Opfern erworben werden konnten. Der Spekulation haben selbst Leute, die eine persönliche Pietät an Marées fesseln mußte, nicht widerstanden. Das Marées-Museum, das wichtigste aller deutschen Kunstprojekte der Gegenwart, das zu Tschudis Zeiten bereits gesichert schien, gilt heute für gescheitert. Mit der Summe, die der bayrische Staat vor dem Kriege für ein einziges, nicht unentbehrliches Bild eines alten Meisters ausgegeben hat, war die würdige Zusammenstellung der disponiblen Hauptwerke, die Fresken eingeschlossen, möglich. Ob man Italien durch einen Tausch zur Hergabe der Fresken bewegen könnte, bleibt dahingestellt. Man sollte es wenigstens versuchen.

schwindet vor der Tatsache, daß solche Motive seiner bedurften. Es gibt aus der letzten Zeit ein Selbstbildnis in modernem Rock, mit Kragen und Schlips. In der Hand liegt wie ein Strahl der lange Pinsel. Es ist das Bildnis des Menschen, der die Hesperiden malte; auch ein Denkmal.

Wir hatten diesen Menschen. Er lebte in München, Florenz und Rom, sogar in Berlin. Sein Schritt berührte den Stein unserer Straßen. Leute haben ihn gekannt, die heute noch leben.

HILDEBRAND UND DIE MARÉES-SCHULE

Je höher Marées stieg, um so einsamer wurde es um ihn. In Florenz kam der Bruch mit Hildebrand. Als er in Rom sein Ziel näher fühlte und Fiedler, dem einzigen, der es erfahren sollte, sein Hoffen mitteilte, kam es mit diesem zur offenen, lange vorbereiteten Entfremdung, die glücklicherweise nicht zur Kürzung der Subsidien führte. Als er den letzten Aufstieg unternahm, war er genötigt, das einzige Band mit seiner Familie, die Beziehung zu dem Bruder, zu durchschneiden. Das sind keine zufälligen Episoden, sondern Symptome. 1885, kaum zwei Jahre vor seinem Tode, schreibt er in der Absage an den Bruder: „Ich bin jetzt keine Person mehr. Keine Art von persönlichen Ansprüchen erkenne ich an." Das Wort richtete sich gegen die Ungeduld der Seinen, die materielle Erfolge von ihm erwarteten, und ihm nicht die Ruhe für das letzte Stück — seinen „Schwanengesang" nannte er es in sicherer Ahnung seines vorzeitigen Endes — ließen. Es gilt im weitesten Sinne. Der Geist erhob sich über alle entbehrlichen Fesseln, um restlos dem Ideal zu gehören. Auch seine eigenen persönlichen Ansprüche an sich selbst erkannte er nicht mehr an, nicht einmal die der physischen Selbsterhaltung. Ein geistiges Menschentum, rein von jeder Schlacke des Egoismus, steht in den letzten Werken vor uns.

Marées widersprach sich nicht, indem er einen Kreis von Schülern zuließ. Solche Ansprüche galten ihm nicht als individuelle Äußerungen. Ihre Erfüllung gehörte zu den Pflichten seines Künstlertums. Er nahm sie ernst wie seine Malerei und setzte sie ohne zu feilschen, ja, mit einer einzigen Freigiebigkeit, seiner eigenen Produktion, d. h. der Arbeit voran. Doch fiel sie ihm leicht. Er identifizierte sich mit seinen Schülern, wollte ein gemeinsames Forschen. Diese Haltung war ihm um so natürlicher, als schon in einer Zeit Schüler zu ihm kamen, als er selbst noch mit vielen Zweifeln rang. Da wurde ihm die Aussprache, obwohl sie nur zu einseitig blieb, zum Vorteil. Er klärte sich selbst, indem er die anderen unterrichtete. Die pädagogische Demonstration, die er immer aus dem Stegreif trieb, war für den Menschen eine Ausspannung und kam auch dem Künstler zugute. Seine schönsten Improvi-

nommen der späten Zeit, wie der Marx mit der Standarte[1]) oder die Lahore[2]) und auf diesem Wege in den Ateliers der Schüler entstanden.

Marées' Lehre ist keine dogmatisch verallgemeinernde Doktrin. Wäre sie es, so müßte sie jeden Versuch zurückweisen. Ihre Vorschriften, soweit wir sie kennen, stimmen in die Forderungen Ingres' für die Konstruktion des menschlichen Körpers (der Kopf eine Kugel, der Hals eine Säule usw.) und in die Lehren eines Lemoyne in Instinktion, das besten Lehrers der Franzosen, der ganz wie Marées seinen Schülern das Sehen, nicht das Kopieren beizubringen suchte und sie anhielt, Akte und Bewegungen, die man vorher genau am Modell studiert hatte, auswendig mit Hilfe einer schematischen Mnemotechnik zu zeichnen. Der Mangel an jeder Berührung zwischen den Resultaten des deutschen und des französischen Lehrers beweist, wie wenig solche Vorschriften, auch wenn sie noch so gültig sind, und gewiß weil sie so gültig sind, für das Schöpferische bedeuten. Das wesentliche der Marées'schen Lehre, die viel weiter als die Reaktion Ingres' und Lemoyne in die Erscheinung eindringt, wir mit Worten nicht übermitteln. Er bediente sich auch als Lehrer gewissermaßen einer improvisierten Fiktionstechnik, um sich auszudrücken. Weniger der Intellekt als Gefühl und Instinkt und immer wieder das Auge lassen zu empfangen. Und auch dann noch, wenn das Verständnis gesichert schien, blieb, um es zu verwerten, ein letztes Geheimnis, und das hat selbst die nährende Geduld eines Marées nicht mitteilen können, das Erlebnis. Es befreite die Form von der Willkür des Persönlichen. Um so größer waren die Ansprüche an die rein menschlichen Kräfte der Persönlichkeit. Alle Regeln gingen stillschweigend von einer seelischen Leistung zur Kunst aus, die er auch bei anderen als gegeben annahm und in Wirklichkeit nur allein besaß. Wenn er Einfachheit und Bescheidenheit in der Absicht und in Handwerk verlangte, setzte er diese Tugenden als Wirklichkeit voraus und nahm Kräfte an, die nur aus dem Gegensatz, einer vielfältigen Fülle des Daseinsgefühls und des Wollens stammten. Auch ein Teil der Marées'schen Doktrin kann als ein „Weglassen" gekennzeichnet werden. Das setzte da ein, wo die Umsetzungswelt der anderen Weglassen ihren Gipfel erreichte. Die Schüler benutzen die Doktrin auf ihren eigenen Risiken. Was blieb ihnen anderes übrig? Sie hatten weiter keine Mühe, einfach und einfältig zu sein.

Es war kein Zufall, daß niemand so viel Bildhauer als Maler zu ihm kamen, sondern der unbefangene Instinkt der Kunstschüler, das Ziel für den Weg zu nehmen. Sie hielten ihn für einen verhinderten Bildhauer. Man sah nur die eine Seite seiner

[1] S. XI, 2. 149.
[2] S. XI, 2. 167.

Gleichung, das Plastische, nicht die Widerstände seines Malerischen, das er im Überfluß besaß und reinigen wollte. Fiedler, Böcklin, Hildebrand hatten mit ihrer Begeisterung über die Lebensalter denselben, in diesem Falle verzeihlicheren Irrtum begangen. Sie bewunderten Marées, sobald er die Form spezialisierte und das Objekt greifbar machte. Für die Verallgemeinerung hatten sie kein Verständnis. Nach ihrer und vieler anderer Meinung „verdarb" Marées die Bilder, die er über den Zustand der Lebensalter hinausbrachte.

Marées hätte bildhauern können. Das ist fast selbstverständlich. Ein Mensch, der sich über die Erscheinung klar war, mußte jeder Gattung der bildenden Kunst zugänglich sein. Die Unzulänglichkeit seiner Schüler hat ihn auch wirklich in der späten Romzeit dazu gebracht, vorübergehend den Pinsel mit dem Modellierholz zu vertauschen. Leider ist keiner der Versuche erhalten. Nach den Beschreibungen Tuaillons[1]) hat Marées schon damals den Weg angedeutet, den eine jüngere Generation gehen sollte, der allein die Plastik aus den Wirrnissen ihres illegitimen Verhältnisses zur Malerei befreien kann. Doch hätte sich Marées in dem materiell begrenzten Umfang einer bildhauerischen Tätigkeit nicht so ausdehnen und nie so zahlreiche und vielseitige Anwendungen seiner Abstraktion hinterlassen können.

Auch der frühste Anhänger in Italien, der einzige, mit dem ihm eine intensive Freundschaft verbunden hat, war ein Bildhauer. Marées sah in Hildebrand keinen Schüler von der Art der Jünger, die später zu ihm kamen, sondern den tatkräftigen Genossen auf gemeinsamem Wege. Seine Kritik, die dem eigenen Werk gegenüber nie versagte, war weniger unbestechlich vor den Arbeiten des Freundes, dessen Aussichten er mit unbegrenztem Optimismus diskontierte. Er zog Hildebrand zur Mitarbeit an dem dekorativen Beiwerk der Neapler Fresken hinzu und dachte an ein gemeinsames Schaffen höherer Art, als er sich mit ihm in San Francesco bei Florenz die Idylle einrichtete. Kein Verlust hat ihn schwerer getroffen. Er hatte Hildebrand für einen Wahlverwandten gehalten. Die kecke Lebensfreude des Jüngeren, die natürliche, alles leicht nehmende Harmlosigkeit, ein Selbstvertrauen, von dem sich Marées zur Zeit ihrer ersten Bekanntschaft — es war das Jahr, bevor die Römischen Landschaften entstanden — weit entfernt wußte, hatte ihn verlockt. Er sah in Hildebrand den glücklicheren Nachfolger, dem allein der Instinkt erschließen würde, was er sich selbst mit qualvoller Denkerarbeit mühselig erarbeitet hatte, und freute sich dessen ohne Neid, wie ein älterer Bruder. Man kann ohne genaue Kenntnis der recht verwickelten Maréesschen Psychologie manche seiner Hand-

[1]) M.-W. I., S. 409 ff.

lungen mißverstehen. Er gebrauchte Fiedler gegenüber zuweilen das Recht des Stärkeren, um sich und vor allem seine Aufgabe zu erhalten. Er war kein Weichling, weder sich selbst noch anderen gegenüber, und faßte Fiedlers Teilnahme durchaus nicht wie ein Gnadengeschenk, sondern wie eine Pflicht auf. Seine zarteren Seiten kamen in seiner Kunst und wohl nur dort zur Geltung. Sein Verhalten zu Hildebrand, das aus den knappen Briefen deutlich hervorgeht, zeigt, deutlicher als alle anderen persönlichen Beziehungen, die Reinheit dieser Männlichkeit.

Ungefähr das Gegenteil dessen, was er in Hildebrand vermutet hatte, wurde aus dem Adepten. Marées wies den Freund auf geistige Auseinandersetzung mit dem Beruf und bestärkte in ihm unbewußt einen Hang zum Doktrinären, der Marées selbst ganz fern lag. Hildebrand steht sicher in jeder Hinsicht weit über dem Niveau der Volkmann, Pidoll, Bruckmann usw., die später Marées' Schüler und verständnislose Nachahmer wurden, aber ist deshalb Marées nicht näher gekommen. Er glaubte den Inhalt Maréesscher Vorstellungen intellektuell und daher womöglich konsequenter als der Urheber selbst zu erfassen, wobei ihm Fiedlers gleichgerichtete Philosophie zur Seite stand, gelangte dabei zu theoretischen Schlüssen, die der würdige Gegenstand eines Buches werden konnten, auch seiner Bildhauerei viele Vorteile gebracht haben, für den schöpferischen Prozeß aber nahezu unwesentlich sind. Die Gefahr lag nahe, eine den Gesetzen gehorchende Plastik zu machen, was nichts bedeutet, da wir nicht Gehorsam, sondern Freiheit sehen wollen. Wie die Ehrlichkeit bei dem Beamten, muß jene Gesetzmäßigkeit als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Wir bewundern den Schöpfer, nicht weil, sondern trotzdem er das Gesetz erfüllt. Marées ging nie von der Form aus, sondern von dem Erlebnis. Nicht Hildebrand, sondern er war in Wirklichkeit der Sorglose, der dem Leben bedingungslos sein Herz öffnete und dann erst von der Form forderte, den Reichtum unterzubringen. Hildebrand unterliegt dem Irrtum aller Maréesschüler, vom Ende anfangen zu wollen und deshalb überhaupt zu keinem eigentlichen Beginn zu gelangen. Es fehlt ihm alles zum Komponisten, doch ist er guter Musiker. Er weiß, wie man das Material rationell behandelt und wie die Verhältnisse sein müssen, hat Geschmack, ist mit guten Vorbildern vertraut, kann größere Wirkungen aus kleinen zusammensetzen, kennt die Vorschriften kubischer Ausdehnung, und besitzt den Anstand, keine fälschenden Fiktionen zuzulassen. Eine Plastik Hildebrands verletzt nicht, weil alle Wagnisse fehlen. Keine Originalität gefährdet, noch wird sie nützlich. Der Kompromiß beruht auf auszurechnenden, nicht empfindbaren Werten und schwankt, sobald etwas in der Rechnung nicht stimmt. Das verdorbene Stück bei Marées zerstört nicht das Ganze. Hildebrand

versäumt die ihm erreichbare Wirkung, wenn das geringste versagt. Als er seine Figur des Straßburger Brunnens allein ausstellte, ohne den Aufbau, und noch dazu in falscher Höhe, beging er einen Mißgriff, den viele Betrachter ungerechterweise dem Werte des Werkes anrechneten. Bei den vielen Monumenten, die er uns hinterlassen hat, ist die Architektur, auch wenn sie nur aus einem Sockel besteht, unentbehrlich. Dem barbarinischen Faun raubt die falsch ersetzte Plinthe eine Nuance. Einen Hildebrand würde ein gleicher Verstoß alles kosten. Der Wittelsbacher Brunnen, Hildebrands schönstes Werk, würde, ein paar Zoll tiefer oder höher gestellt, oder wenn die wohl abgewogene Masse des Zentrums nur um eine Nuance anders verteilt wäre, unverhältnismäßig verlieren. Schon wenn man, wie Georg Hirth einmal in Erwägung zog, den Stein polierte, wäre der Eindruck verdorben. Kein Betrachter aber hat je das Figürliche an dem Brunnen für etwas anderes als Figuren genommen. Wir besitzen in dem schmucklosen Grabmal des Fürsten Radali in Heidelberg einen echten Hildebrand, obwohl dabei keinerlei Skulptur verwendet ist, und der Prinzregent vor dem Nationalmuseum in München, der Bismarck in Bremen sind Schmuckstücke für Bauten und Plätze, nichts anderes. Pauli meint über den Bismarck, Hildebrand habe die Realität, die Verrochio mit dem Colleoni auf die Spitze trieb, überwunden[1]). Es fragt sich, ob Hildebrand solche Realität besaß, bevor er sie überwand.

Sein Besitz ist der eines Baumeisters, dem die kombinatorische, verstandesmäßige Lösung einer von außen gegebenen Aufgabe das Erlebnis ersetzt. Eines bewundernswerten Baumeisters. Der Münchener Hubertustempel ist ein Juwel der Architektur, die Plastik im Innern eine belanglose Zutat. Als man im Jahre 1889 Hildebrands Entwurf für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal ablehnte, brachte man die Hauptstadt um die vielleicht einzige Gelegenheit, eine würdige Monumental-Architektur zu erhalten, die vielleicht das Schicksal Berlins in glücklichere Bahnen geleitet hätte. Heilmeyer sieht mit Recht in dem Werk einen Anschluß an die alte Schinkel-Tradition[2]). Der Anschluß wäre glücklicher gewesen als alle Versuche Messels, der das Notwendige und Zündende in der Verbindung der Fläche mit der Plastik nur ahnte und die Plastik dabei indifferent behandelte. Und Hildebrand wäre wohl über Schinkel hinausgegangen, weil er sich nicht mit den Quellen des großen Baumeisters begnügte.

Für die selbständige Plastik fehlt Hildebrand am empfindlichsten das, was Marées seine Fleckentechnik nannte, das Visionäre, das den Stoff dichterisch umfaßt und

[1]) Vgl. auch Hausenstein Adolf Hildebrand (bei seinem Tode) in Ganymed III und meinen Aufsatz „Marées und Hildebrand", ebenda.

[2]) In der Monographie über Hildebrand bei Velhagen und Klasing.

in Improvisationen überschäumt. Er kann nicht „pfuschen". Und wir, die wir den Weg zur Vollkommenheit sehen müssen, sollen wir an sie glauben, bleiben vor seiner Vollendung kalt. Es geht uns vor dem Jugendlichen Mann im Leipziger Museum oder dem Marmor in der Nationalgalerie wie unruhigen Menschen, die eine schwere gemeinsame Sorge tragen und von einem gelassenen Philosophen aufgehalten werden, der eine Gelehrtenfrage in gesetzter Rede behandelt. Die Gelassenheit könnte eher reizen als besänftigen. Hildebrands Behauptung, man brauche keine neue Sprache, um etwas Neues zu sagen, ist unwiderleglich. Wer aber etwas Neues bringt, das uns angeht, bei dem wird keiner nach der Sprache fragen.

Hildebrand ist Klassizist wie Rauch, dem Klassischen so fern wie Feuerbach, nur vorsichtiger, gewählter, von keinem weitsteigenden Ehrgeiz behelligt, ein Opportunist wie die Liebermann und Trübner, aber von ungleich höherer Selbstkritik. Er hat als Baumeister viel genützt und wird es vielleicht noch in viel größerem Umfang tun, sobald unsere Architekten von dem plumpen Materialismus genesen. Er hat als Bildhauer nicht geschadet. Das ist schon viel. Die Reinhold Begas auf der einen Seite, die Klinger auf der anderen machen uns Hildebrands Bescheidenheit wert. Die Originalität Klingers, der als Maler das Panorama Böcklins erweitert, als Bildhauer ein ähnliches Panorama mit kostbaren Materialien in das Dreidimensionale erhebt, beweist, wie notwendig uns der Unpersönliche war. Hildebrands Schule ist glücklicher als die Marées'. Sie hat praktische Ziele und ist leicht verwendbar. Sie hat auch ihre Gefahren. Während bei Hildebrand der Baumeister hinter dem Bildhauer hervorsieht, erkennt man in den Nachfolgern, die seiner Art mehr oder weniger nahe stehen, das Kunstgewerbe. E. M. Geyger und Tuaillon, für den Marées herrliche Entwürfe machte, vertragen nur sehr selten ein größeres Format. Die Hahn, Wrba, Lederer und viel andere machen aus Kleinplastik Monumente. Gaul, der mit seinen Tieren eine Mittellinie zwischen Antike und Hildebrand fand, streift kaum das Niveau der bekannten Vorgänger seiner Spezialität. Sein Löwe ist weniger Tierplastik als Tierarchitektur. Auch dabei spielt das „Weglassen" eine größere Rolle als die Zutat. Es ist in der Nationalgalerie ein harter Weg von diesem Löwen zu dem schönen Panther Kalides oder zu Gottfried Schadow. Man läßt sich die Überwindung des gefürchteten Barock gern von einem Marées gefallen, der es nie verbannte, und auch da, wo er steil und steinern wurde, Atmosphäre behielt. Ich komme zu den neueren deutschen Bildhauern im dritten Bande.

Bei uns artet jede Strenge gern in Stilisierung aus. Gefällige Kompromisse beruhigen über den Ernst der Anschauung, auch wenn er noch so finstere Gesichter zieht. Die Stuck und Ludwig v. Hofmann haben mit dämonischen und idyllischen

Spielen die Aussicht auf die Hesperiden verdeckt. Seit einigen Jahren scheint sich der Blick zu lichten, aber bisher findet man in der zeitgenössischen Kunst nur flüchtige Anklänge an den Meister. Ein paar begabte Maler der jüngeren Generation haben ihn als Station benutzt. Karl Hofer machte sich mit Hilfe von Marées von Böcklin frei und gewann in seinen römischen Bildern um 1906 Einfachheit und statuarische Haltung. Der Maler schien mit einer sehr sparsamen Palette und einem grobkörnigen Auftrag auf freskenhafte Bilder hinaus zu wollen. Der Einfluß verschwand unter anderen Eindrücken, als Hofer Rom mit Paris vertauschte. In Paris bekannte sich ein anderer deutscher Künstler zu Marées. In manchen Kompositionen Klossowskis klingt eine Erinnerung an Maréessche Legenden. Mehr bedeutet eine innere Beziehung. Klossowski ist vielleicht der einzige Künstler, den ein verwandtes Gefühl mit dem Meister verbindet; ein verwandtes Menschentum und eine bis zum gewissen Grade ähnliche Weltauffassung. Er malt für sich, nicht für andere. Die Sehnsucht nach einer Heimat wird schöpferisch. In den Bildern entsteht eine geistige Existenz. Er beginnt nicht wie die Epigonen bei den unzugänglichen Hesperiden, sondern setzt da an, wo Marées seine Möglichkeiten erkannte, in der Improvisation. Ein fabulierendes Sinnen sucht, wie einst der Münchener Maler des Dianabads, tastend, pfuschend seine Komposition. Sie ist nichts anderes als der Aufbau seiner Empfindung. Diese widersteht der Aktualität. Sie möchte eher gegen eine Zeit protestieren, die mit Riesenschritten der Zersetzung zueilt, aber ist zu eng mit Paris vertraut, um die letzte Absage zu wagen. Aus allem, was ihr lieb ist, schafft sie sich eine schützende Idylle. Was für Marées Rembrandt und die Antike bedeutete, wird für Klossowski Delacroix und sein Kreis. Man wird an den Marées des Philippus und ähnlicher Bilder nach der spanischen Reise erinnert und entdeckt in dem schweigsamen Enthusiasten einen zarter gebauten Nachfolger jenes Stürmers, einen Marées, der in Paris hängen blieb. Er ist noch mehr Autodidakt als sein großer Vorgänger, entschloß sich erst in reiferen Jahren zur Malerei und hatte nicht einmal einen Steffeck für das Handwerk. Gemeinsam mit Marées ist ihm der Glaube an den Instinkt, an die selbstgemachte Fleckentechnik und die nie zu stillende Unzufriedenheit. Auf der Leinwand häufen sich die Bilder, bevor das Bild entsteht, und mancher glückliche Einfall wird zerstört. Ein hoher Intellekt kämpft mit der Dichtung, eine leichtfließende Vision mit der unerbittlichen Natur, der Drang, sich auszugeben, mit dem reichen Wissen. Das Wissen von allen schönen Dingen der Kunst ist ebenso sehr Last wie Förderung. Der Liebhaber, der lieber träumt als schafft, steht oft dem Schöpfer im Wege. Man sieht nicht sicher bei Klossowski den Weg, den Marées in Italien fand, um das

Improvisationsgelüst zu objektivieren und den Flecken das Gerüst zu geben. Marées hatte nicht nur Nachteile aus dem Exil. Für einen, der wußte, was er wollte, der die „große Dosis", wie Stauffer sagte, aushielt, war es Hygiene. Die Notwendigkeit, von sich selbst zu leben, im Schatten von Vorbildern, die einem klaren Geist nur Ziele, kein Mittel geben können, ersparte ihm alle Umwege über zeitgenössische Näherungswerte. In Rom gab es nichts als Rom, die „tiefe Stille", die Gregorovius preist. Hier galt es, siegen oder fallen. Paris ist lebende, drängende, fortwährend befruchtende Gegenwart. Es läßt niemanden allein und duldet keine seinem Geiste fremde Einfalt. Klossowski ist Weltbürger, er wird sich schwer losreißen. Vielleicht wird er von den Ereignissen befreit [1]).

Das Kapitel über die Marées-Schule wird erst die Zukunft auszufüllen haben.

[1]) Dies wurde vor dem Krieg geschrieben. Über die weitere Entwicklung der Hofer und Klossowski s. Bd. III, S. 673 und S. 541.

SECHSTES BUCH

DER IMPRESSIONISMUS

CAMILLE PISSARRO

Die moderne Kunstgeschichte ist ein Sensationsstück. In der älteren hat alles Zeit und Ordnung. Der Eintritt des Helden wird vorbereitet. Er kommt, spricht seine Sache, die Bühne richtet sich nach ihm, der Chor wartet ruhig im Kreise und wiederholt noch einmal. Zum nächsten werden geziemende Pausen eingelegt, und man achtet darauf, daß wie in der französischen Akademie der Kommende dem Abtretenden eine Lobrede hält. Das Publikum würde zürnen, wenn es anders wäre. Je näher wir der Gegenwart kommen, desto formloser wird das Spiel. Die Bühne sieht gleichzeitig die heterogensten Stücke. Sie zerrt den tragischen Helden auf die Bretter, während in der Ecke der französische Bonvivant parliert. Amerikanische Clowns räkeln sich zu griechischen Jamben, und zu Häupten Faustens schaukelt sich der Turner im Trapez. Die Kunst, sagen die einen, ist eine Sache für Sinne, und sie spielen, daß es ihnen jeder glaubt. Die Kunst, sagen die andern, gehört zu der Natur, und sie malen so natürlich, daß jeder nickt. Wieder andere fordern sie für die Dichtung, und ihre Anhänger strafen den Gegner mit Verachtung. Es kommen die Stilisten und die Mystiker, die ganz Reinen und die Zyniker, die Allessager und Allesverschweiger, die Rationalisten und Naiven. Und wenn der Vorhang fällt, sind alle zum Abschied in bunter Reihe vor der Rampe.

Kein Wunder, daß das Publikum sich unterhält. Es wäre unfähig, die Pausen der Alten geduldig hinzunehmen. Kein Wunder, daß es von alledem nichts behält wie das dumpfe Gefühl, in einem Varietätentheater gewesen zu sein, und sich schwört, nie wieder in den Lärm zu gehen.

Das Einzelne aber ist alles logisch und hat seinen besonderen Wert, seine besondere Entwicklung, seine besonderen Ziele. Das Ganze spielt sich nur vor dem großen Allerweltspublikum so buntscheckig ab, vor den reichen Leuten, die etwas sehen wollen. Zu Hause sitzt jeder ordentlich in seinem Kreise oder seinem Kreislein und übt sich und schleift sein Schlagwort. In den einzelnen Lagern geht es zu, als wäre

jenseits vom Atelier die Welt zu Ende. Und wehe dem, der einer anderen Fakultät ins Gehege gerät.

Gerade das Gesonderte, die Dezentralisation, das Organische innerhalb jeder einzelnen Gruppe gibt die Unordnung des Ganzen. Einst hielt ein Heiland die Welt zusammen. Als man ihn ans Kreuz schlug, sammelten pietätvolle Jünger seine sterblichen Reste. Die einen brachen sich Stücke des Kreuzes, andere teilten sich das Gewand und die Nägel. Die Glücklichsten trugen einen Tropfen des Blutes davon. Mit den Reliquien, die man in kostbaren Behältern verwahrte, wurden Gemeinden gegründet, und jede von denen glaubt, den Heiland zu haben.

Den Irrtum erleichtern wundertätige Eigenschaften der Reliquien. Jede, die an dem Heiland nur ein Teilchen war, hat, losgelöst, immer noch irdische Kräfte. Mit Licht, mit Umriß, mit Farbe, mit Raum, mit jedem dieser Begriffe allein, soweit sie überhaupt allein gedacht werden können, ist eine Gestaltung möglich. Jeder einzelne dieser Begriffe läßt sich nach allen Richtungen durchforschen und industrialisieren. Die Kraft, die sich auf eine Einzelheit richtet, wird notwendig aus diesem Objekt größeren Sondervorteil gewinnen, als eine andere, die noch mehrere mitumfaßt. Viele Kunstrichtungen unserer Tage gleichen industriellen Unternehmungen. Man macht Licht, man macht Umrisse, man macht Farbe usw. Es werden Materien hergestellt. Doktrinen, die maschinenartig arbeiten, zermalen den Rohstoff, kneten und glätten oder spitzen ihn. Dabei wird viel Intelligenz aufgeboten. Der einzige Mangel ist die Unverwendbarkeit des Produkts. Die Maschine kann nicht auch noch für den Absatz sorgen. Vielleicht kommt einer von draußen, der mit dem drinnen gewonnenen Resultat etwas anfängt. Doch ist dieser Fall in der Organisation des Unternehmens nicht vorgesehen.

Der Impressionismus wurde zu einer mächtigen Sekte, deren Ziele eine Zeitlang die europäische Kunst bestimmten, einmal, weil er als Konsequenz der Entwicklung galt; man nahm das Gewordene für das Notwendige; dann, weil sich das Beschränkende des Programms unter einem universellen Zuge, der für geistig genommen wurde, verbarg. Der Gehalt war nicht mit einem Zeichnerischen, nicht ohne weiteres mit einem Farbigen, noch mit der Physiologie des Lichtes oder mit dem Pinselstrich zu kennzeichnen. Was davon bemerkt wurde, war Mittel. Dahinter wirkte ein embryonaler Zustand des Schöpferischen, der sich, weil er im wesentlichen passiv war, auf alle Objekte beziehen ließ und tatsächlich bezogen wurde, und den man deshalb für eine Weltanschauung nahm. Ich glaube, es war Liebermann, der dem Impressionismus den Titel einer Weltanschauung zuerkannte. In Wirklichkeit ist er ein Verfahren. Die moderne Weltanschauung bediente sich seiner, weil es rationell

und billig ist. Schnell denken, sagte Taine, ist ein Fest. Schnell sehen und das Gesehene schnell notieren, wurde die Regel. Sehen, nichts weniger als betrachten; sehen mit einem möglichst empfindlichen Auge. Schon Baudelaire ging so weit, die persönliche Sensibilität für das Genie zu erklären, hütete sich aber, sie als eine Qualität des Auges aufzufassen. Diese Verengung zogen Mónet und seine Genossen. Und bald wurde aus der Empfindlichkeit des Auges ein noch engerer Begriff: die Farbenempfindlichkeit. Damit hatte man ein Schema knappster Art, um die Welt nebst ihren vieltausendjährigen Visionen zu verschlingen.

Trotzdem verschlang man zunächst nur ein Teilchen von ihr, von dem man freilich hoffte, es würde sich als Kosmos erweisen. Der überzeugte Impressionismus, also namentlich Monet, Pissarro, Sisley, Guillaumin, beschränkt sich im wesentlichen auf eine stoffliche Gattung. Auf einem anderen Niveau wiederholt sich, nur noch entschiedener, das Schicksal der Barbizon-Schule. Man wäre schwerlich zu der gefährlichen Konsequenz gelangt, wenn man sich z. B. gezwungen hätte, immer nebenher Bildnisse zu malen. Das Versagen des auftraggebenden Publikums, das sich am meisten in dem Verzicht auf das Bildnis äußert, kann als mildernder Umstand für den Impressionismus sprechen. Nur mit der Landschaft, der ohnehin jüngsten Gattung der Malerei, die zu Beginn des Impressionismus kaum hundert Jahre zählte, war das Farbenexperiment, das den Impressionismus charakterisiert, möglich. Sie hatte keine Rechte.

* * *

Von den Malern, die nachher Impressionisten hießen, beschritt als erster Camille Pissarro die Domäne. Er ist 1830 geboren, in dem Jahre, das der vorhergehenden Landschaftergeneration den Namen gab, ist drei Jahre älter als Manet, vier Jahre älter als Degas. Renoir, Cézanne, Monet, Sisley und Guillaumin sind ungefähr um ein Dezennium jünger. Also der Veteran. Widrige Umstände hinderten ihn, den Altersvorsprung auszunutzen. Er war in St. Thomas, einer dänischen Kolonie auf den Antillen von französischen Eltern geboren[1]), und kam mit zehn Jahren nach Frankreich, um sich zum Kaufmann auszubilden. Mit siebzehn Jahren kehrt er nach den Antillen zurück und verliert dann fünf Jahre als Kommis. 1852 nimmt ihn der dänische Maler Fritz Melbye mit nach Caracas. Erst 1854 kommt er nach Paris. Damals war Manet noch bei Couture. Pissarro hatte bereits ein festes Verhältnis zu den Hauptmatadoren der Zeit, als seine späteren Genossen noch auf der Schule waren. Die Anlehnung der Impressionisten an die Generation von 1830 ist in seinem Frühwerke am deutlichsten zu spüren. Corot und Millet wurden seine

[1]) Sein Vater war jüdisch portugiesischer Abstammung, seine Mutter französische Jüdin.

Meister, zumal Corot. Er nahm weder das Vermeerhafte noch das Griechische des Träumers, noch das Band mit Poussin. Er nahm unendlich wenig von der Fülle, hatte nur für das Sachliche des Landschafters, der nie nur Landschaften malte, Platz. Das aber füllte ihn aus, und er verwaltete es mit handwerkerrechten Händen. Die Hingabe des Jüngers versuchte den Mangel an dem tiefverzweigten Traditionsbewußtsein des Meisters zu ersetzen. Seine ersten Werke im Salon, 1859 der Esel vor der Tür, 1861 der Wald von Montmorency, 1863 die Seinelandschaft, die mit zwei Waldinterieurs den Salon der Refüsierten schmückte, zeigen alle die sehr nahe Beziehung zu Corot. Es sind dieselben Töne, das warme Grau, und das stille ausgeblichene Gelb, derselbe Duft um Felsen und Baumgruppen, dieselben verträumten Wege mit den gemächlich dahinziehenden Leuten. Die Handschrift erinnert an den breiten Strich des späten Corot und ist am kräftigsten in der großen Landschaft Varenne St. Hilaire, die früher Vollard besaß. Hier spürt man Manets Einfluß. Die breite Einfassung des Sees mit der leuchtend weißen Mauer wurde von dem Maler des Déjeuner sur l'herbe eingegeben. Die Beteiligung eines dem Temperament Corots gar nicht gelegenen Meisters blieb in dieser unverhohlenen Form Ausnahme. Pissarros Pinsel vermochte nicht den Ausdruck Manets zu erreichen. Die loseren Maschen Corots waren ihm vertrauter. Noch bis in die siebziger Jahre hielt der Einfluß an. Die hübsche Landschaft mit dem Pflüger, in der Bremer Kunsthalle, die Coteaux du Vésinet, früher in der Sammlung Blot, die Seine bei Pont Marly der Sammlung Stumpf, beide aus 1871, das köstliche Lavoir des Musée du Luxembourg von 1872 und die Landhäuser bei der Ermitage der Berliner Nationalgalerie, von 1873, gehören demselben Kreise. Sie stellen sozusagen eine Periode Corots dar, die Corot unterließ, sind lichter und farbiger als die kleinen Perlen bei Thomy Thiéry, mehr gobelinartig, von seltener Patina, aber von derselben reizvollen weichen Intimität. Wohl die schönsten Pissarros. Ihr Einfluß auf alle anderen Landschafter des Kreises war so groß, daß wir heute zuweilen Mühe haben, die Bilder der Sisley, Monet und anderer Genossen aus dieser Zeit von denen Pissarros zu unterscheiden.

Erst etwa von 1874 an härtet und spitzt Pissarro seinen Pinselstrich und reinigt die Palette für die Aufgaben des Impressionisten. Die Entwicklung macht verwegene Kreuz- und Quersprünge. Um das Jahr 1875 taucht auf einmal Courbet vereinzelt auf, in den beiden merkwürdigen Ansichten des Teiches von Montfoucault mit den ganz breit gemalten, mit dem Messer geschlichteten Flächen. Damals lebte Pissarro in Pontoise, nicht weit von Auvers sur Oise, wo seit 1873 Cézanne und Vignon malten. Anfangs kam Cézanne des öfteren zu dem Älteren hinüber.

Der alte Dr. Gachet in Auvers besaß aus dieser Zeit zwei Landschaften von Cézanne und Pissarro, die beide von Pissarro sein könnten. Nachher kam der Ältere öfters zu dem Jüngeren, und das Resultat war, daß Pissarro die Fleckenkunst Cézannes annahm, wie in der Mère Gaspard und anderen Bildern des Jahres 1876. Genau dasselbe Spiel wiederholt sich in dem Verhältnis zu Monet. Monet und Sisley profitieren ausgiebig von dem corothaften Pissarro. Sobald aber Monet vollkommen selbständig wird und seine helle Pallette besitzt, geraten Sisley und Pissarro in die Abhängigkeit von dem Stärksten ihres Kreises. Das große Bild Pissarros im Besitz seiner Witwe, die Dame mit dem Sonnenschirm im Stadtgarten von Pontoise (1877) wirkt trotz des Umfangs wie ein unbillig verkleinerter Monet. Es ist die Beleuchtung, die Farbenwahl, das Motiv des Freundes; nur die Organisation Monets fehlt. Erst gegen Ende der siebziger Jahre wird Pissarro der Palette Monets einigermaßen Herr und geht dann in seinen Farbenexperimenten weiter als Monet zu gleicher Zeit. Die Einsicht, daß er Monets Kraft nicht zu erreichen vermag, daß die Bilder trotz der Sorgfalt, mit der er seine Farbensplitter setzt, nie ganz die Stumpfheit verlieren, macht ihn in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre zu einem Anhänger Seurats. Da ihm das Farbenexperiment allein zu wenig erscheint, schließt er mit Millet einen Kompromiß und macht die dunklen schwermütigen Bauern farbig. Das Symbol der Arbeit und des Duldens wird modernisiert. Erst das letzte Jahrzehnt läßt ihn mit der Serie der Straßenbilder einen annähernd selbständigen Ausdruck finden.

Pissarro ist manchmal ein derberer Fantin-Latour, der an schöne Dinge dachte und dabei malte, so wie eine gedankenreiche Frau während der Häkelarbeit allerlei denken kann. Pissarro dachte bei der Malerei an Natur, aber sah sie nicht. Er sah Paletten. Seine Bilder sind wahre Kompendien der Technik. Man kann an ihnen lernen, wie vor zwanzig, dreißig und fünfzig Jahren gemalt wurde. Er war ein guter Maler. „Ein guter Maler braucht nicht unbedingt ein großer zu sein", sagt Baudelaire.

CLAUDE MONET

Monet war der Gründer der Sekte. Seine persönlichen Schicksale rücken ihn in unmittelbare Nähe seiner größten zeitgenössischen Landsleute in der Kunst. Er war ihnen Genosse und hat jedem von ihnen gegeben, und zwar doppelt. Einmal, indem er sie auf die Vorteile der modernen Farbenphysiologie wies, auf die Möglichkeiten einer Immaterialisierung der Natur durch die systematische Harmonie; dann als Warnung, als sein Mittel Zweck wurde. Sein Ziel ist rein zeitgenössisches Produkt. Sobald diese Aktualität absolut wird, scheitert sie an sich selbst und muß daran scheitern.

Es dauerte glücklicherweise eine gute Weile, bis er zu diesem Extrem gelangte, und in der Zwischenzeit ist manches schöne Bild entstanden. Er begann wie Renoir und Cézanne in den Bahnen Courbets und Corots und war da an seinem Platz; ein robuster Sänger der Materie, der mit kräftigen Pinselstrichen und kräftigen, anfangs durchaus dunklen Farben seine Natur aufbaut. Man hätte ihn für einen stärker besaiteten Bruder des Corot-Jüngers Pissarro nehmen können. 1863, als er noch mit Renoir, Sisley und Bazille bei Gleyre malte, sah er eine Ausstellung Manets und wurde Manets überzeugter Anhänger; der erste, denn Berthe Morisot trat erst einige Jahre später in die Fußtapfen des Meisters. Manet ist ihm unerreichbar. Alles, was er unter diesem ungehemmten Einfluß, der sehr lange währte, geschaffen hat, ist schlaffes Epigonentum. Er besitzt nicht die heimliche Romantik des großen Virtuosen, die leidenschaftliche Sehnsucht nach einem in Farben zu bannenden Leben, das kernige Temperament, das die Fläche wölbt wie einen gespannten Bogen. Er wird flach und leblos. Die manethaften Marinen sehen wie Segel ohne Masten aus, die keinem Winde trotzen. Die Gartenbank der Sammlung Arnhold in Berlin ist ein Manet, wie ihn etwa ein Schotte sehen würde oder ein Japaner, Menschen, denen das Erlebnis Monets ganz entgeht, und die sich an dem Dekorativen schadlos halten. Diese Tendenz bestimmt sein „Déjeuner sur

l'herbe" von 1866[1]), ein blondes, zierliches, man könnte beinahe sagen, appetitliches Kostümbild. Der Gedanke an Manets Hauptwerk ist schmerzlich. Aus der gewaltigen Gruppe der drei Menschen, die uns trotz des Déjeuner wie heroische Streiter erscheinen, getragen von einer Würde, die aus dem Verzicht auf die pathetische Legende unwiderstehliche Kräfte empfängt, sind zahlreiche Puppen geworden. Sie beschränken sich auf ein ausführliches Frühstück. An die Stelle der wuchtigen Materie treten hübsche, wohlverteilte Flecken und Fleckchen. Das fleischgewordene Symbol wird einer Art Stilisierung unterworfen und seiner aggressiven Widerstände entkleidet. Es ist vielleicht unrecht, uns durch den Titel zu dem Vergleich mit Manets Gemälde verleiten zu lassen, aber es geht uns nicht anders, wenn wir an einen harmloseren Manet, der scheinbar mehr im Bereiche des Monetschen Bildes liegt, z. B. an die Musique aux Tuileries denken. Der Unterschied zwischen Puppe und Mensch, zwischen Dekoration und Leben bleibt der gleiche. Manet wird nicht etwa vereinfacht. Dagegen wäre nichts zu sagen. Es rücken vielmehr ganz andere, bescheidenere Absichten an seine Stelle und spielen mit einer äußerlich ähnlichen Form. Die vereinfachten Reize eines Constantin Guys und, eher noch, eines Eugène Lami ersetzen die Vitalität.

Bilder derselben Art, in denen das Figürliche nicht so stark hervortritt, entziehen sich leichter dem Vergleich. Die beiden als Pendants gemalten großen Marinen La jetée du Havre und Le port de Honfleur[2]) wirken freier aber verdanken ihre Wirkung derselben Dezentralisation. Sie sind für den Inhalt viel zu groß. Die beunruhigende Wucht der Courbetschule wird verdünnt, das Ausdrucksmittel Manets zum Selbstzweck erweitert. Aus der Malerei wird Applikation.

Dieser Anfang Monets entscheidet. Der schon in der Jugend auftretende Hang zu dem Flächigen der Fläche wegen, bleibt der rote Faden der ganzen Entwicklung. Ein Dekorateur gesellt sich zu Gestaltern. Die Schwäche versagt die nicht applikable Schöpfung. Doch dringt das Manko noch nicht in das Bewußtsein des Malers und wird deshalb nicht organisiert. Bewußt ist nur das Zielen auf Natur. Er will nichts anderes als die Courbet und Manet, nur mit einer bescheideneren Energie. Er kämpft lange gegen die Schwäche, am glücklichsten, solange er sich in der Nähe großer Genossen fühlt. Langsam versiegt die Kraft. Dann wird er Rationalist, Theoretiker und erfindet seiner Schwäche die passende Doktrin.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Déjeuner sur l'herbe entstand die lebensgroße Camille, die stolze Dame in dem schwarzgrünen Kleid mit dem pelzverbrämten

[1]) Heute bei Stchoukine in Moskau.

[2]) La jetée du Havre bei Paul Cassirer, le port de Honfleur bei Geheimrat Arnhold, Berlin.

Bolero, heute in der Bremer Kunsthalle. Es ist die glücklichste Verwendung des Kompromiß, den die Anhänger Manets von der Art des jungen Carolus Duran zwischen der Vision des Neuerers und dem bürgerlichen Anspruch zu schließen suchten. Das Kleid überwiegt. Aber alles, was ein Kleid Menschliches haben kann, ist in das meisterliche Bild gelangt. Es erhielt in der Japonaise ein nicht ebenbürtiges Gegenstück. Der Japonismus Whistlers schien damals kurze Zeit auch Monet zu ergreifen und ihn zu der Buntheit à la Stevens zu treiben. Doch rettete ihn sein Geschmack und der seines Freundes Manet. Er hielt sich im allgemeinen an die Manetsche Palette.

Dieselbe Zeit, das Jahr 1866, bringt das eigentliche Debut des Künstlers, St. Germain l'Auxerrois; die Andeutung des Weges, den Monet zunächst gehen wird. Die Beziehung zu Manet wird selbständiger. Man kann von dem Versuch einer Vereinfachung reden, die nicht allein auf Verbilligung zielt. Ein sehr schönes Bild, weil die Farben meisterhaft gewählt sind und das Motiv in glücklichster Weise schmücken. Es gibt im wesentlichen nur drei Farben: das Blau, ein ausgewaschenes kaltes Graublau, das abgestumpft die Schattenteile der Architektur und, was damals keine geringe Kühnheit bedeutete, die Schatten auf der Straße malt. Dann ein reiches Kaffeebraun, das Material der Häuser, oft mit fettem Weiß gemischt; seine helleren Töne geben die Kastanienblüten, noch hellere die Straße, die hellsten die Sonnenreflexe. Als dritte Dominante das schöne Grün des Blattwerks. Dazu tritt das sparsam verteilte Schwarz in der Menge. Es ist die Palette Manets. Aber Manet hat nie dergleichen gemalt. Er hatte nicht die Geduld für dieses Hinsehen. Das Bild malt Architektur, und daraus entsteht in dem oberflächlichen Betrachter der Eindruck, es sei selbst eine. Die robuste Art des Auftrags erleichtert den Irrtum. Die Farben und die breiten Striche, der Himmel und die breite Häuserfront zur Rechten sind der schönen Kirche wegen da. Selbst das wirksamste Stück, in dem sich der zukünftige Impressionist tummelt, der Platz mit den Bäumen und der Menge, ist nichts als die bewegte Basis für die Masse der Gebäude. Diese Bestimmung beschränkt die Wirkung. Das Motiv wird nicht überwunden, sondern mit seltenstem Geschmack dekoriert; im Prinzip, so wie es ein Architekturzeichner machen würde, nur daß er hier zu einem überaus begabten Maler wird. Das Bild ist keine Schöpfung, sondern eine sublime Reproduktion. Es gehört immer noch zu dem Monet, der nicht weiß, wo er hin will.

Der Künstler, der ein paar Jahre später erstand, malte ganz anders. Monet versagte, sobald er mit den langen, geschmeidigen Pinselstrichen Manets zu gestalten versuchte. Er war auf Teilung angewiesen; Teilung der Erscheinung und Teilung

der Farbe. Manet baute seine Bilder mit gerüstartigen Strukturen wie Delacroix. Er fing sie von allen Seiten zugleich an, fiel wie ein Sturm über die Leinwand her. Blitzschnell wie Schanzen im Kriege wurden die Leitungen gebaut. Diese Kämpferlust fehlt Monet. Die Natur ist ihm nicht die Stütze für eine mitgebrachte Disposition, sondern entzündet erst alle Darstellungslust. Weil er sie schön findet. Und jede Landschaft ist schön, jede reizt den Maler mehr oder weniger. Gilt eine als unscheinbar, so ist das ungeübte Sehen daran schuld. Hundertmal läuft man an dem Fleck vorbei und sieht nicht, den Kopf voll von anderen Dingen. Einmal bleibt man stehen und spannt die Sinne. Dann sieht man. So geht es überall, in jedem Winkel der Stadt, zumal aber auf dem Lande, wo das Auge größere Pläne überschaut. Nur stehen bleiben und die Sinne spannen. „Sehen lernen ist alles!" sagt Marées in Rom. Dasselbe sagt Monet in Paris und meint etwas ganz anderes, meint viel mehr damit als Marées, meint alles. Die ganze künstlerische Schöpfung wird für ihn zu einer Spannung der Sinne. Für Marées bestätigt sich das rechte Sehen in dem Zusammenfassen der Erscheinung. Für Monet in der Auflösung. Sein Pantheismus ist Nützlichkeitslehre. Wenn mir, sagt er, die Natur schöne Farben gibt, sehe ich richtig. Er beabsichtigt zunächst nicht lediglich eine Analyse, sieht nicht nur Geschmackswerte. Er fühlt. Schon weil er die Natur liebt, ist Gefühl dabei. Und das Gefühl erfindet sich auch in diesem Analytiker eine Fleckentechnik. Das geht sehr langsam. Man kann den Weg in der Nationalgalerie verfolgen, die außer St. Germain L'Auxerrois ein paar bezeichnende Bilder aus der folgenden Zeit besitzt und eins der besten der Reihe, die Ansicht von Vétheuil.

Argenteuil, eine der vielen reizvollen Landschaften um 1875, ist eine Sublimierung des Kirchenbildes. Das Prinzip ist dasselbe, aber der Geschmack triumphiert mit zarteren Mitteln. Die kostbaren Graus und Rosas in den einfachen Häuserfassaden täuschen uns über die mangelhafte Räumlichkeit hinweg. Es ist so wenig Stoffliches da, daß man unwillkürlich in das Geistige gerät. Freilich auch ebenso wenig Struktur. Die schöne Herbheit des Kirchenbildes geht verloren. In der sogenannten Frühlingslandschaft entfernt sich Monet noch weiter von dem Struktiven. Man ahnt das Manethafte kaum noch in der hellen Gestalt des Vordergrundes. Man ahnt auch kaum noch die Realität. Monet gerät zum ersten Mal in die Nähe der Klippe, an der er später scheitert. Sie wird ihm von einem Erlebnis des Künstlers bereitet, das außerhalb Frankreichs gefunden wird. Während des Krieges war Monet in Holland. Der Aufenthalt hat ihm gut getan. Nachher ging er nach London. Dort sah er Turner. Er studierte ihn genau und mag schon da-

mals den Plan gefaßt haben, das Erbe des englischen Hexenmeisters zu retten. Die Romantik der Motive ließ ihn kalt. Gegen die zügellose Phantasie war seine gallische Klarheit gerüstet. Die Torheit der Konkurrenz mit Claude Lorrain konnte einem Franzosen nicht verschlossen bleiben. Alles, was über die helle Palette und die Tonkunst Turners hinausging, war unbrauchbar. In der Art und der Verwendung der Farben aber sah Monet eine Zukunft. Es war möglich, licht und mit reiner Palette zu malen. Monet erkannte darin weniger ein künstlerisches Mittel, als einen Weg zur natürlichen Darstellung der unerforschten Atmosphäre.

Der Einfluß Turners verbindet sich mit den dekorativen Tendenzen des Manet-Jüngers und vergrößert das schwächende Element der siebziger Jahre. Die Kernigkeit des Gefüges der unter Pissarros oder Corots Einfluß gemalten Bilder wird von den seidenen Tönen der „large water-colours" bedroht. Er hat, bis er 1874 mit dem Pont d'Argenteuil einen glänzenden Sieg über Turner errang, manch flaues Bild gemalt und ist nach dieser Zeit noch oft in den Turnerschen Nebel geraten, um schließlich ganz darin stecken zu bleiben.

Die Widerstände waren zunächst noch größer. Neben Turner gab es Constable. Monet entgingen nicht die „glittering points", noch weniger seinem Reisegefährten Pissarro. Eine noch stärkere, weil zugänglichere, Stütze gegen den verheerenden Farbennebel Turners fand er in einem damals wenig geachteten Meister, in Jongkind.

Jongkind war 1819 in Holland geboren, und auch in Paris, wo er zur Kunst kam, Holländer geblieben. Er stammte in direkter Linie von den Aert van der Neer und van Goyen ab. Im Elberfelder Museum hängt sein Taufschein, eine Winterlandschaft, datiert 1844, die eine freie Kopie nach einem der vielen Szenen mit Schlittschuhläufern aus dem 17. Jahrhundert sein könnte. Jongkind schrieb seine Bilder in der Art seiner Ahnen, nur energischer und mit mehr Esprit. In der Vorrede zu dem Katalog des Nachlasses meint Fourcauld, daß den Meisterwerken der Alten bei aller Schönheit das Bewegliche fehle[1]). Das gab Jongkind mit ein paar Strichen, und je strichiger seine Bilder waren, desto näher kamen sie der Eigenheit des Künstlers und der Natur. Das Beste steckt in den zahllosen Aquarellen, und zumal aus ihnen hat Monet den Widerstand gegen den englischen Einfluß gewonnen. Es ist ein kurioses Spiel, daß ein Aquarellist der Gefahr vorbeugt, die in den aquarellhaften Gemälden Turners drohte. Freilich haben Jongkinds Blätter nichts von

[1]) „Quelque chose de cette mobilité, de cette vie instantanée, de cette ondoyance des aspects changeants, pour tout dire, de ce sentiment de la succession ininterrompue des effets qui nous ravit en présence d'un beau site, où la plus furtive modification de l'atmosphère déplace les clartés, les reflets, les ombres et transpose les harmonies." (Vente Jongkind, Paris 1891.)

der frauenzimmerhaften Tradition der englischen Technik. Man könnte sagen, er habe ein männliches Aquarell erfunden, wie Degas ein männliches Pastell erfand. Es ist eine höchst energische Zeichnung, sachlich wie die Handschrift der Rembrandtschule, von der Lust an der Natur diktiert, und mit dem bißchen Farbe zwischen den krausen Linien malerischer als alle Gemälde Turners. Dieser „Constructeur de paysages", wie ihn Geffroy nennt, war der Vorläufer des Impressionismus. Vignon und viele andere gelangten an seiner Hand zu der Natur. Alle von der Generation Manets haben von ihm gelernt, am meisten Monet und Sisley. Schon in den sechziger Jahren betrachteten die Jungen aufmerksam die Blätter des Holländers bei dem Père Martin in Paris und gewannen eine Ergänzung der Eindrücke, die sie den Hokusai und Hieroshige verdankten. 1882 konnte Edmond de Goncourt den entscheidenden Einfluß auf die ganze moderne Landschaft feststellen[1]).

Dies war das Gegengewicht. Signac meint, es habe für Monet und Pissarro nach ihrer Rückkehr aus London nichts näher gelegen, als Turner und Jongkind zu verschmelzen[2]). Das hat Monet getan, aber die Mischung allein genügte nicht. Ein Engländer und ein Holländer geben keinen Franzosen. Es kam ein lyrischer Inhalt dazu. Dieser gab den Strichen die Rundung und ließ die Farben sich regen. Um die Mitte der siebziger Jahre wird Monet zum Dichter. Das Gelände um Paris hat ihn dazu gemacht. Es muß angenommen werden, daß während einer kurzen Zeit (sie hat kaum länger als ein Dutzend Jahre gedauert) die synthetischen und analytischen Kräfte Monets im Gleichgewicht waren. Er dachte nicht an Farben, noch an Teilung, sondern besang seine Heimat.

Die anmutigste Landschaft, die es in der Welt gibt, hat in Monet ihren Apostel gefunden. Die Pariser können ihrem Stern nicht genug danken, dieses Gelände so nahe bei der Hand zu haben. Monet ging darin auf. Von kurzen Unterbrechungen abgesehen, hat er immer an der Seine gewohnt; zuerst bis 1878 in Argenteuil, dann bis 1886 in Vétheuil, von da an bis heute in Giverny bei Vernon. Sein Vorteil wiederholt sich in der ganzen Pariser Malerei, ja, in der ganzen uralten Malerkultur Frankreichs, so wie man in der venezianischen Kunst etwas von den blinkenden Blicken in Venedig, in der Malerei der Niederländer etwas von der Stille holländischer Fluren findet. Für jeden, der in Paris gelebt hat, zumal für jeden, der dort arbeitete, ist ein Tag draußen an der Seine eine Erinnerung an schöne Dinge. Man glaubt immer, etwas Glückliches zu erleben, wenn man hinausfährt und hat es er-

[1]) „Tout le paysage qui a une valeur, à l'heure qu'il est, descend de ce peintre, lui emprunte ses ciels, ses atmosphères, ses terrains."

[2]) „De Delacroix au Néo-Impressionisme" (Ed. de la Revue Blanche, Paris, 1899).

lebt, wenn man später daran zurückdenkt. Es ist nicht nur die Natur, die man draußen genießt und die anderswo nicht geringere Genüsse bietet, auch nicht allein der sich oft wiederholende Gegensatz zwischen Großstadt und Land, sondern das merkwürdige Zusammentreffen gerade dieses Landes mit diesem Stadtgebilde. Weltstädte sind Monstren, häßliche Zufälligkeiten, die sich hier und da auf der Erde finden wie dunkle Warzen auf der Haut. Diese eine Stadt ist schön. Ich will gar nichts von dem schönen Plan, den Straßen, den Monumenten sagen. Sie ist schön, weil sie nicht von außen dazu gekommen, sondern aus der Erde emporgewachsen scheint. Dörfer haben das oft, auch wohl kleine Städte, und von der Campagna aus fühlt man ähnliches vor Rom. Nie, selbst nicht in Rom, ist das Gefühl so reich und so fein gegliedert, so unabhängig von allen Überraschungen, so sicher. Paris kann nie zu groß werden, und es ist unmöglich, es sich klein zu denken. Es kann immer nur hier liegen, muß diese Pläne, diese Plätze, diese Häuser haben. Wäre die Stadt nicht da, so würden auch die Wälder nicht sein, die sie umgeben, die Hügel, von denen man zu ihr hinabsteigt, das Wasser, in dem sie sich spiegelt. Alles Menschenwerk in der Natur gehört ihr. Von den vielen Fürsten, die seit undenklichen Zeiten in dieser Landschaft, jeder nach freistem Gutdünken, gebaut haben, hat keiner verkannt, was er ihr schuldig war. Ludwig XIV. scheint nur wegen der Gärten von Versailles, Henri II. nur für St. Germain, François I. nur der Front von Fontainebleau zuliebe dagewesen zu sein, und die beiden Proletarier aus der Familie Bonaparte legitimierten sich mit ihren Bauten. Paris und sein Gelände ist ein Kunstwerk. Nichts ist nützlich daran, nichts ist unnütz. Nichts ist Rohstoff, alles im Plan begriffen und nichts in diesem raffinierten Werk ist künstlich. Jeder Stein scheint die Natur der Urheber zu interpretieren und wird von ihrer Empfindung wie der Pinselstrich von dem Impuls des Malers getragen.

Es ist ein langes Ende von der Landschaft der Leute von Barbizon zu Monet. Unter dem schweren Schritt der Rousseau und Dupré erstarrte der Zauber. Wüßten wir nicht, wo sie gemalt haben, würden wir nie glauben, daß auch ihr Modell vor den Toren der ewigen Stadt lag. Man begreift, daß sie der Stadt fremd blieben. Sie erscheinen kaum wie Franzosen. Das Germanische, das ihnen Constable und die Holländer gaben, überwiegt. Rousseau fragte einmal, wie Burty berichtet, einen Holzhauer, den er im Walde erwischte: „Wißt Ihr den Unterschied zwischen einer Eiche und einer Latte? Aus einer Eiche macht man eine Million Latten, aber Millionen Latten machen keine Eiche.“ Er aber und sein Freund vergaßen über dem Baum das übrige. Sie saßen tief im Walde drin. Der naive Pariser mag in ihnen dunkle, behaarte Waldmenschen gesehen haben, und Paris sagte: Otez-moi ces

magots! — Erst mit Daubigny kommt eine lichtere, französische Auffassung in die Landschaft, und der alte Daubigny war dem jungen Monet Gönner und Freund.

Man begreift nicht, daß Monet nicht sofort der populärste Künstler wurde, so überzeugend ist der Gleichklang zwischen seiner Art und der Pariser Landschaft, so tief erfaßte er mit seinen lichten Bildern den unbeschreiblichen Zauber jenes Lichts. Man versteht, daß ihn viel größere Leute einen Augenblick zum Führer wählten. Nicht wegen seiner Geschichte von den Spektralfarben, nicht wegen seiner Erforschung der Atmosphäre, nicht wegen Turner. Sondern weil er ein Stück französischen Geistes gab.

Monet ging nicht in den Wald, sondern blieb auf dem Hügel und schaute. Sein Blick glitt über die Gärten und Terrassen zum Wasser hinab, folgte dem koketten Geschlängel der Seine mit den lauschigen Inseln und den eiligen Schiffchen, schaute in das weite, von Brücken überspannte Tal, stieg jenseits wieder den waldigen Hügel mit den weißen Türmen über den Parkwipfeln hinan und säumte die große Linie am Horizont, die im Sonnenschein leuchtet. Das Neue ist nicht die neue Farbe, sondern der leichte Rhythmus. Man denkt bei den besten Monets so wenig an Palette wie bei Corot. Es ist eine neue Lyrik.

Die Vétheuil-Landschaft in der Nationalgalerie läßt sich aus keiner Synthese Turner-Jongkind ableiten. Die Farbe — Blau, Grün, Weiß und ein wenig Rosa — hat nichts von der Palette des Engländers. Turner hat sich nie mit so sauberer Einfachheit begnügt. Und der Auftrag, diese krausen Kurven, die nicht mit der Hand, sondern mit den Fingerspitzen angedeutet scheinen, hat nichts von Jongkind. Das Zusammenwirken von Farbe und Auftrag gibt das Dichterische, das von beiden gleichweit entfernt ist. Dasselbe Blauweiß, das in bandartigen Strichen den Fluß malt, wird nur durch die Arabeske zu dem schaumig gewellten Buschwerk, hinter dem sich die zypressenhaften Pappeln in breiteren Flecken von saftigem Grün erheben. Kurven von größeren Radien malen den bewegten Himmel, lose Flocken und kaum wahrnehmbare Striche das Schiffchen und die Einzelheiten am diesseitigen Ufer. In der prickelnden kernigen Süße der Farbe schäumt Champagner. Turner ist Zuckerwasser.

In der Art des Auftrags solcher Bilder, der für die Instrumentation mindestens ebenso wesentlich ist wie die Koloristik, wirkt ein neues Element, das Monet weder von Jongkind, noch von Manet erhielt. Vorher, in der Zeit des St. Germain l'Auxerrois ist die Handschrift gradstrichig. Man bemerkt nur eine indifferenzierte Teilung der geschmeidigen Manetschen Struktur, und die Teilung hat lediglich eine Verminderung des Inhalts zugunsten des Dekorativen zur Folge. Nachher

versucht die Farbe vergeblich allein, den Ausdruck zu tragen. Jetzt wird der Strich lebendig. Er begnügt sich nicht mit der negativen Aufgabe der Teilung. Es ist, als würden greifende Glieder daraus. Sie schlängeln sich durch die Farbe, umwinden und sammeln sie, bewegt von einem organischen Rhythmus, in dem man mehr oder weniger versteckte Anklänge an das Barock entdeckt. Dies Barock überflügelt den Analytiker und den Koloristen. Es birgt die Empfindung. Man fühlt in seinen unregelmäßigen Kurven die den Ausdruck suchende Hand und gleichzeitig das Urfranzösische, die Erinnerung an das Dix-huitième, und gleichzeitig das Urmoderne, das der Aktualität widersteht, die Erinnerung an Delacroix. Einen Augenblick hat Monet seine Malerei wie Delacroix verstanden; als ein geistiges Resultat. Solange sah er in der Natur nicht den Zweck, der die Kunst der Willkür überliefert, sondern den Stoff, um Erlebnisse darzustellen; und die Physiologie des Farbigen war ihm ein psychologisches Gesetz, das der Reinheit der Darstellung zugrunde lag. Solange war der Maler Dichter. Nie wäre es ihm damals in den Sinn gekommen, zu glauben, eine Farbenharmonie könne als solche zum Gedichte werden.

In der folgenden Zeit, etwa zwischen 1885 und 90, wird das barocke Element zu kräftigen, gekrümmten, mehr gleichartigen Pinselstrichen. Die Struktur bleibt immer noch blumig, aber wird vereinfacht. Sie ähnelt einer bestimmten Gattung, der Goldwucherblume, dem Chrysanthem. Die Gärten dieser Zeit gleichen den dicken Büscheln dieser spitzzungigen Blütenstränge, die außen gelb, im Innern rot sind; riesigen Pierrot-Sträußen aus vielerlei Weiß; zottigen gelben Bündeln von Pfeilen, die sich wie Federn schmiegen. Die Landschaften wuchern von Farbe. Sie sind nicht mehr so reich an Grazie, wie so viele Landschaften der vorhergehenden Zeit, so zündend mit lindesten Mitteln, so lyrisch, aber robuster. Der Maler ist der Natur näher gerückt. Er umfaßt nicht mehr so viel, aber interpretiert den engeren Kreis mit dramatischer Wucht. 1886 malt er die Marinen von Belle Ile. Die Wucht der blauen Brandung an den rotbraunen zerrissenen Felsen wird mit Pinselhieben geschaffen, die selbst den Wogen gleichen. Man spürt keine Teilung. Der Blick, der den Farbentumult in mächtige Einheiten zerlegt, führt sofort zu einer Synthese des Meeres von grandioser Geschlossenheit. Nur Courbet gab mit seinen Wogen solche Symbole des Elements. Monet ist nicht über die Wucht Courbets hinausgegangen, hat sie vielleicht nicht einmal erreicht. Aber es gelang ihm, die Kraft zu läutern, Licht, Atmosphäre zu beteiligen und das Flüssige des Wassers noch überzeugender zu gestalten. Alle kleinlichen Zutaten wurden vermieden. Er setzte Courbet als würdiger Nachfolger fort.

Solange war Monet Künstler. Die Ausstellung von 1889 bei George Petit, wo

hundertfünfundvierzig Bilder aus allen Perioden vereint waren, zeigte keine ganz sichere Entwicklung, aber rechtfertigte den Namen des Neuerers. Von dieser Ausstellung an ging sein Ruf über den engen Kreis persönlicher Beziehungen hinaus.

Mit dem Jahr 1890 beginnt Monet seine Serien. Den Anfang machten die zwanzig Meules. 1894 folgten die siebzehn Cathédrales. Dann kamen die Peupliers, dann die Variationen über eine Matinée sur la Seine. 1900 waren die Nymphéas beendet. 1900 bis 1904 entstanden die neununddreißig Themse-Ansichten, 1905 die Effets d'eau. 1912 wurden die neunundzwanzig Venise ausgestellt. Ich nenne nur die bekanntesten Serien. Am stärksten wirkt die Folge von der Kathedrale von Rouen. Es war 1895 bei Durand Ruel ein seltener Eindruck, alle diese Fassaden zusammen zu sehen. Die einen schienen in glitzerndem Schnee zu stecken, andere waren aus Edelsteinen gebaut, wieder andere mit glühender Lava übergossen, und die Wiederholung der großen Form unter den verschiedenartigen Harmonien gab ein phantastisches Ganze. Eine Wunderstadt schien sich an den Wänden des Saales auszubreiten. Die Farbe vereinfachte die gotischen Umrisse. Die Zacken und Türme wurden mächtiger. Die Figuren in dem Portal verschwanden, und die Wölbung wurde dadurch noch größer.

Dann sah man bei Camondo und in anderen Sammlungen die einzelnen Bilder, getrennt von den anderen, wieder und suchte vergeblich nach dem Zauber. Man sah, wo die Wirkung herkam, erkannte die Kathedrale, die große Form, die eine farbige Beleuchtung noch größer und schöner erscheinen läßt, d. h. eine Form, die nicht Monet, sondern Rouen gehört, der er nicht als Schöpfer, sondern als Beleuchter, als Dekorateur gegenüberstand. Und da war wieder der Monet, der das Kirchenbild der Nationalgalerie malte.

Die Enttäuschung ist um so größer, als der ganze Farbenprunk die Wirkung von St. Germain l'Auxerrois nicht annähernd erreicht. Die Einfalt des jungen Menschen, der sich eines Anblicks erfreute und ihn ohne schöpferische Kraft, aber schlicht und mit Anstand, mit einem hoch entwickelten Geschmack wiedergab, ist dem Virtuosentum eines Machers gewichen, der die Unökonomie und die ungeheuerliche Prätention begeht, siebzehn ungereifte Gedanken statt eines Werkes hinzustellen. Die Behauptung, dies seien alles verschiedene Beleuchtungseffekte ist unwesentlich wie die romantische Legende, die ein anderer Maler unter seine Bilder schreibt, um ihren mangelhaften Inhalt zu ergänzen. Alle diese verschiedenen Beleuchtungen sind hübsche Gewandungen, angenehme Gebärden einer neuen, aber deshalb nicht ergiebigeren Art, und die ganze Physiologie Monets ist ein Notbehelf wie die Phantasie Böcklins. Théodore Duret hat

die Peupliers neben die vierundfünfzig Ansichten des Tokaido von Hieroshige gestellt[1]). Selbst wenn der Vergleich nicht lediglich auf der numerischen Beziehung beruhte, wären wir nicht berechtigt, daraus eine gültige Qualifikation Monets abzuleiten. Was für einen Japaner gut genug ist, schickt sich noch lange nicht für einen europäischen Meister. Unsere Begriffe können von den grundverschiedenen Ansprüchen der japanischen Kunst nur verbilligt werden. Monet hält aber nicht einmal das, was der bescheidene Japaner mit seinen verhältnismäßig sachlichen Variationen erfüllt. Er gibt Wiederholungen verhältnismäßig unsachlicher Art. Der Gehalt seiner Vision wird durch die Serie nicht bereichert, nur immer anders gefärbt. Ja, es muß angesichts dieser Unveränderlichkeit angenommen werden, daß ihn die Serie gefährdet.

Es ist mehr als wahrscheinlich, daß Monet die Kathedrale von Rouen so, wie er sie malte, sah, und es wäre erstaunlich, wenn sie ihm nicht morgens anders als mittags, mittags anders als abends erschienen wäre. Um diesen Nachweis zu erbringen, fährt Monet, wie einer seiner Bewunderer erzählt[2]), am frühen Morgen mit zwanzig Leinwänden zum Motiv. Von neun bis zehn notiert er die Wirkungen des Sonnenlichts auf einem Bilde. Um zehn Uhr nimmt er ein anderes Bild vor und notiert die Sonnenereignisse bis elf Uhr. So geht es bis zum Abend mit den zwanzig Bildern, und am nächsten Morgen wird wieder bei Nr. 1 angefangen. Es ist bewundernswert, daß unter den Nummern keine Konfusion entsteht. Möglicherweise kann ein Spezialist aus dem einzelnen Bilde wirklich herausrechnen, wieviel Uhr es war, als es gemalt wurde. Berthe Morisot sagte einmal: „Vor einer Leinwand Monets weiß ich immer, nach welcher Seite ich meinen Sonnenschirm halten muß". Es ist nicht sicher, ob sie einen Witz machen wollte. Möglicherweise könnte auch ein anderer, vielleicht sogar jeder von uns in einem besonderen Moment ein Motiv Monets so oder so ähnlich sehen. Wäre es aber nicht der Fall, so würde nur daraus folgen, daß die Netzhäute verschieden reagieren, eine Tatsache, die auch nicht erst bewiesen zu werden braucht. Die Gegenwart ist so liberal, eine Malerei zuzulassen, die eine Kathedrale wie einen Teller mit Erdbeeren und Pfirsichen behandelt. Sie setzt aber als letzte Bedingung voraus, daß die Auffassung des Künstlers immer über dem Gegenstand steht. Nur diese, nicht zutreffende, Analogie mit der Sonne scheint ihr gültig. Jede andere wird unwirksam. Sie duldet dunstige Farben, nicht dunstige Anschauung. Und sie hat keinen Anlaß, zwischen den dunklen Schemen eines Carrière und den hellen eines Monet zu unterscheiden. Der sensuelle Genuß

[1]) Histoire des Peintres impressionistes (H. Floury, Paris 1906).

[2]) Camille Mauclair: L'Impressionisme. (Librairie de l'Art ancien et moderne, Paris 1904.)

an Monets mehr oder weniger angenehmen Farbenkombinationen ist zweifelhafter Art und mindestens viel zu subjektiven Schätzungen unterworfen, um wertvolles Gemeingut werden zu können.

Mit den Serien beginnt Monet eine neue Entwicklung. Sie könnte als Folie der Entwicklung gelten, die nach St. Germain l'Auxerrois einsetzte und in den achtziger Jahren endete. Wieder dringt der Einfluß Turners hervor, und diesmal ist er siegreich; er stürzt die künstliche Mache des Dekorateurs der Kathedralen. Nun ist kein Jongkind da, um eine neue Struktur zu geben. Die Synthese fällt auseinander. Der Farbenzauber des Londoner Hexenmeisters schwemmt die Lyrik, die zierlichen Blumen, die barocken Chrysantheme fort. In dem Dunst der drei Londoner Serien erscheint das Urbild des Irrtums. Monet malt Waterloo-Bridge, dieselbe Brücke, deren Einweihung einst der große Ahne Constable mit Farben, die wie Fahnen flattern, feierte. Er malt die Eisenbahnbrücke bei Charring-Cross und als dritte der Londoner Serien das Parlament. Alles das ist ein und dasselbe. Waterloo-Bridge wird zu einem langgestreckten Klotz über und unter dem Nichts. Bläue umhüllt sie. Darauf bewegen sich schillernde Wesen. Opaleszente Strahlen brechen durch das farbige Nichts und scheinen die Wesen auf dem Klotz zu vielfarbigen Laternen — oder sind es Menschen? — zu machen. Auf dem großen Nichts darunter glänzen ähnliche Reflexe in breiteren Streifen. Vielleicht ist es Wasser. Und das darüber Schwebende, hinter feurigen Flecken auf mattem Perlmuttergrund ist womöglich die Sonne. Das Undeutliche wird zum Träger der Deutbarkeit. Nur, was treibt uns, irgend etwas zu deuten? Man hat dergleichen in geringerer Ausstattung schon früher gesehen. Whistler malte so, nur dünner und japanischer, billiger. Man hat dergleichen in Turners Bildern, die man verkehrt aufhängen konnte, gesehen. Nur gab es in dem Dunst Hannibal, eine Queen Mab, Dido und Ulysses und feurige Drachen. Die Drachen sind vertrieben, die Romantik ist dieselbe. Das bengalische Feuer ist an sich, dank der Mittel der Neuzeit, so prunkvoll geworden, daß es keiner veralteten Motive mehr bedarf. Auch bei diesem „Manufakturer" überwiegt schließlich das maniakalische Gelüst jeden gesunden Instinkt. Octave Mirbeau schrieb über die Venise[1]), Monet sei der „Maître de la lumière insaisissable", er habe die wirkliche feuchte Frische des Regenbogens gemalt, er habe sich von der menschlichen Lüge, sowohl von der „emotionellen" als auch der „pseudoklassischen" ferngehalten und in einer Zeit, als sich Manet noch zwischen den Museen seinen Weg suchte, bereits eingesehen, daß die Sonne zu der sichtbaren Welt gehöre. Und Monet habe nicht

[1]) Claude Monet „Venise" avec une préface par Octave Mirbeau (Bernhein jeune & Cie., Paris o. D. [1912]).

nur die Malerei im 19. Jahrhundert, sondern auch sich selbst erneut. Mit ähnlichen Worten hat Ruskin Turner gefeiert. Mirbeau ist ehrlicher: »Une attaque multiple ne crible plus la toile. On dirait que la main s'abandonne à suivre la lumière. Elle renonce à l'effort de la capter. Elle glisse sur la toile comme la lumière a glissé sur les choses. Le mouvement minutieux qui, pièce à pièce, bâtissait l'atmosphère cède au mouvement plus souple qui l'imite et lui obéit.«

Man kann nichts Wesentlicheres gegen Monets Impressionismus vorbringen.

SISLEY UND GUILLAUMIN

Monet hat die europäische Malerei heller gemacht und damit viel für die Wohnlichkeit der Kunst getan, und er hat zahllose Irrtümer in die Welt gesetzt, die das Verdienst in Frage stellen. Es gab viele Genossen und Nachfolger. Die engeren Genossen widerstanden seiner vermeintlichen Konsequenz. Nicht nur die Manet und Renoir, auch die kleineren Leute. Man ging nur soweit mit, als es die Rücksicht auf den Besitz — oder die Empfänglichkeit des Publikums — zuließ. Auch das war oft schon zu weit. Sisley und Guillaumin halten die Mitte zwischen Pissarro und Monet. Sie nahmen von beiden und verstanden, die Schwächen ihrer Genossen zu vermeiden. Sisleys frühe Bilder wurden von der corothaften Zeit Pissarros angeregt. Sein Frühschnee in der Nationalgalerie hat die angenehme gobelinartige Breite, die auch den Monets der gleichen Zeit eigentümlich ist. Nachher malt er in den Bahnen Monets sein Hauptwerk, l'Inondation, heute in der Collection Camondo des Louvre. Auch ihm hat Jongkind gegeben. Seine Zeichnung ist loser, summarischer, ohne das keimende Barock Monets, unpersönlich. Mit Monet wird er farbig und kommt auf die Teilung der Fläche. Er operiert nicht mit den gekrümmten Kommas Monets, noch mit den undifferenzierten Punkten Pissarros. Grade, zugespitzte, flächige Flecke geben seine herbe Stimmung. Später begnügt er sich mit einem verhältnismäßig kleinen Ausschnitt der Landschaft, mitVorliebe einem Stück Fluß oder einer Straße mit Bäumen. Die Spezialität rettet ihn vor der gefährlichen Entwicklung seiner Freunde. Er bleibt, trotzdem er aus England kommt, allem Turnerhaften fern. Es ist der anspruchslose Kleinmaler von der Art der Lebourg und Vignon, den das moderne Farbenprogramm einen Augenblick aktuell machte. „Auf einem Bilde muß es immer ein Eckchen geben, das man besonders liebt," schrieb er als Glaubensbekenntnis[1]).

Guillaumin suchte sich innerhalb der Landschaft eine andere Art von Motiven

[1]) Deutsch in dem Aufsatz „Über Landschaftsmalerei". Kunst und Künstler VI, S. 248.

und malte sie auf eine weniger herbe, weichere, zuweilen verweichlichte Art. Die geringere Widerstandsfähigkeit machte ihn dem Dekorativen zugänglich. Er zeigte die Möglichkeiten einer Vereinfachung gewisser Phasen Monets. Valtat und andere Nachfolger ließen sie sich dienen. Man vergrößerte und vergröberte das gekrümmte Komma der Monetschen Handschrift und verzichtete auf die Komplikation des Farbenproblems. Man verzichtete auch auf die Vision, die Monet in guten Zeiten mit seinem Barock geschaffen hatte, und hielt sich an die Applikation. Valtat gelangte auf diesem Wege zu einer robusten Kulissenmalerei, die nicht der Reize entbehrt.

Einen wesentlichen Ausdruck hat nur van Gogh mit der Vereinfachung der Handschrift Monets zu verbinden gewußt. Dagegen setzte sich eine vielköpfige Schule mit Monets Koloristik auseinander.

SEURAT

Monet sah schließlich in der Kunst nur noch ein Lichtproblem, zu dessen Lösung er eine farbenempfindliche Netzhaut mitbrachte. Seine Mittel genügten nicht für diesen beschränkten Zweck. Die Malerei wurde zur Palette, zu einer verhältnismäßig reinen Palette, und vermochte nicht einmal den materiellen Vorteil aus dieser rein physiologischen Neuerung zu gewinnen. Die mit reiner Palette gemalten Bilder wirken oft trübe und unsauber. Sie sind nur heller. Delacroix erreichte mit einem weniger reinen Material eine unverhältnismäßig reinere und leuchtendere Farbigkeit, weil er willkürliche Mischungen vermied. Das fiel den Zuschauern auf. Man sah nicht die von jedem Erlebnis entblößte Pinselei, sondern das mißglückte Experiment und ging daran, das Experiment zu verbessern. Neben der Sensibilität des Auges gab es, um zur gesetzmäßigen Beherrschung der Farbe zu gelangen, einen anderen, näheren, sehr viel einfacheren und dafür sicheren Weg, den die Forschung großer Gelehrter vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts an zu bauen begonnen hatte und der vollkommen gangbar schien, als sich die Nachfolger Monets an die Arbeit begaben. 1807 hatte der Engländer Thomas Young seine Theorie der drei Reize der Retina aufgestellt. 1830 hatte Delacroix das Gesetz von den Komplementären entdeckt, und, wenn auch nicht veröffentlicht, doch diesem und jenem seiner Freunde mitgeteilt. Man kannte sein Resultat. 1853 erschien Doves Farbenlehre, 1864 das entscheidende Werk Chevreuls, das zum ersten Mal die Erfahrungen der Optik über die Bedingungen der Leuchtkraft der Farbe und die gesetzmäßigen Beziehungen der Farben zueinander auf die Praxis übertrug und vom Künstler den Gehorsam vor der Wissenschaft verlangte. In den achtziger Jahren wurden die Forschungen der O. N. Rood in New York, eines Helmholtz und vieler anderen Gelehrten in den Kreisen der wissensdurstigen Maler bekannt.

Wieder einmal erschienen Künstler mit Büchern unter dem Arm. Es waren keine Vorschriften für mythologische Darstellung, keine Doktrinen über das Ideale, keine Dramen oder Gesänge. Die Bücher sahen verzweifelt nüchtern aus, und statt der

Reime führte man gelehrte Formeln im Munde. Die kleine Sekte sprach nur noch von dem Komplementärproblem, von der optischen Mischung und prismatischen Farben. Die Kritik bereicherte ihren Wortschatz. Felix Fénéon formulierte die Lehre. Er ließ sich nicht verdrießen, die pessimistischen Folgerungen aus den Aufstellungen der Lambert, Wollaston u. a. zu widerlegen, die behaupteten, daß gegenüber der Unzahl der von der Wissenschaft nachgewiesenen Farben die Palette der Neo-Impressionisten nur wenig die an sich beschränkte konventionelle Grundlage der Malerei auszudehnen vermöchte, und vergaß bei seinen Dissertationen nicht die Hauptsache, die systematische Besserung des Farbensinns[1]). Der Dichter Gustave Kahn wurde der Baudelaire der Gruppe und stritt für sie in mancher belehrenden Epistel[2]). Viele andere junge Kritiker und Dichter, Lecomte, Christophe, Th. Nathanson, vervollständigten die neue Terminologie.

Die Auseinandersetzung mit der Wissenschaft war eine logische Konsequenz des Naturalismus Courbets und ein verspätetes Gegenstück zu der Bewegung in der Literatur, wo nach Stendhal und Balzac die kühnsten schöpferischen Geister einen wahren Kult mit der Wissenschaft trieben. Renan erhob die Wissenschaft zu einer neuen Religion. Flaubert setzte im Dienste dieses Kults sein Genie aufs Spiel, Zola den Esprit. Beide und viele andere wurden von Taine bestimmt, dem schnell denkenden Schüler der Spinoza und Hegel, der Stuart Mill und Spencer. Taine war gleichzeitig der Vermittler zwischen Literatur und Kunst. Von seiner Erklärung des Genies aus Zeit, Ort und Klima bis zu einer auf reiner Physiologie beruhenden Konstruktion der Kunst war kein langer Weg.

Die Auseinandersetzung konnte der Malerei nützen als Zwang, den Elfenbeinturm zu verlassen und Fühlung mit dem Leben zu gewinnen, als Schutz gegen noch zweifelhaftere Notbehelfe und gegen den zügellosen Subjektivismus. Überdies war die bewußte Übernahme exakter Erkenntnisse keine willkürliche Neuheit. Man brauchte nicht erst auf die Zeiten der Lionardo und Dürer zurückzugehen, um hohe Beispiele zu finden. Delacroix war nie der Wissenschaft ausgewichen. Hatte er sich nicht geradezu mit allen ihren, ihm zugänglichen Mitteln gewappnet?

Es gilt von der Wissenschaft der Neo-Impressionisten, was von dem ganzen Im-

[1]) Fénéons beste kritische Leistung findet sich in dem längst vergriffenen Bändchen „Les Impressionistes en 86", bei Tresse und Stock, und in „Les Impressionistes" bei Vanier. Bei Vanier erschienen auch die kurzen Monographien über Seurat, Signac, Luce, Pissarro, Dubois-Pillet u. a. Die meisten von Christophe in den „Hommes d'Aujourd'hui". Fénéon ging später zum Kunsthandel über.

[2]) In der Vie Moderne, vom 9. April 1887, mit interessanten Abbildungen; in l'Art Moderne in Brüssel und in der „Vogue" (II. Serie 1889, gelegentlich der Weltausstellung).

pressionismus gilt. Nicht auf den wirksamen Faktoren beruht die Neuheit, sondern auf der Art ihrer Verwendung.

Seurat, der Gründer der Sekte, ist vielleicht von allen, die mit ihm kamen und die ihm gefolgt sind, der einzige, der die Technik, wie er sie erfand, brauchte, und dem sie keine wertvollen Eigenheiten verdarb. Er war ein Primitiver ohne Zwang, der sich vorgenommen hatte, die Malerei vor der Geschicklichkeit und dem Sensualismus zu retten und Monumentalaufgaben zuzuführen. Seine Ziele decken sich zum Teil mit denen unseres Marées; die Mittel sind nur zu verschieden. Um mit Erfolg das Sensuelle bekämpfen zu können, muß man es erst einmal selber besitzen. Seurat war kein Abstinent, aber stand der Welt mit einer Gelassenheit gegenüber, die kein starkes Erlebnis zuließ. Er kam aus der École des Beaux-Arts, war dort mit Aman Jean und Ernest Laurent von dem alten Lehmann, dem Ingres-Schüler, erzogen worden. Alles Revolutionäre lag ihm fern. Er sah die Schwächen der École der Beaux-Arts, die Unmöglichkeit, mit ihrer Zeichnung zu malen, verachtete die Routine und suchte nach einem Ausgleich zwischen einer Tradition, die er schätzte und den Forderungen der Gegenwart. Es galt, eine rationelle Ausbeutung der Palette des Impressionismus mit einer neuen Struktur des von Monet gefährdeten Bildes zu verbinden. Charles Henry, Professor und Bibliothekar an der Sorbonne, bemühte sich, durch mathematische Spekulationen zu der Deutung und womöglich der Berechnung linearer und farbiger Gebilde, auf die das Auge günstig reagiert, zu gelangen und die Forschungen des alten Superville, der den »Essai sur les signes inconditionnels dans l'art« schrieb, fortzusetzen. Diese Ideen, die der Wissenschaft keine Schande machen, der Erforschung ästhetischer Probleme sogar manche wertvolle Erkenntniss zugeführt haben, fielen bei Seurat auf empfänglichen Boden. Er glaubte, mindestens wesentliche Teile der künstlerischen Schöpfung auf dem Wege exakter Spekulation vollbringen zu können.

Seurats Theorie hat zwei Momente: ein quantitatives, das den Satz Fechners von den wahrnehmbaren Minimas konventionell anwendet und den Auftrag der Farbe in Partikeln verlangt, deren Größe dem Umfang des Bildes entsprechen; und ein qualitatives, die Verwendung der erreichbaren reinen Spektralfarben gemäß dem Gesetz von den Komplementären. „Die Neo-Impressionisten", schreibt Signac, „haben wie die Impressionisten nur reine Farben auf der Palette. Sie verbieten unbedingt jede Mischung auf der Palette, ausgenommen wohlverstanden die von benachbarten Farben des Spektrums. Mit diesen unter sich getönten und mit Weiß erhellten Farben wird der Reichtum des Sonnenspektrums nebst allen seinen Tönen zu erreichen gesucht. Ein Orange, das sich mit Gelb und Rot mischt, ein Violett,

das nach Rot und Blau zielt, ein Grün zwischen Blau und Gelb sind mit dem Weiß die einzigen Elemente der Neo-Impressionisten. Durch die optische Mischung (Mischung im Auge des Betrachters) dieser reinen Farben, deren Verhältnisse zueinander beliebig variiert werden können, wird eine unendliche Menge von Tönen gewonnen, von den leuchtendsten bis zu den grausten. Jeder Pinselstrich, der rein von der Palette genommen wurde, bleibt rein auf der Leinwand[1]). Es ist die „Fleckentechnik" im Dienste der Optik.

Seurat kam erst allmählich zur Ausführung des qualitativen Teils seines Programms. Er begann mit der Teilung. Es gibt aus seiner ersten Zeit klassizistische Schulbilder, die nachträglich mit einem Netz farbiger Punkte bedeckt wurden. Dann kamen Landschaften eines aufmerksamen Betrachters der Impressionisten. Es fehlt alles Barock im Auftrag. Dagegen wird mit Energie versucht, trotz der dunstigen Farbe den Raum zu erhalten. 1884 entstand das erste wesentliche Gemälde, die Baignade, eine sehr umfangreiche Komposition; das Seine-Ufer mit vielen Badenden. Die zahlreichen Pläne werden von den Gestalten am Ufer, den nur als Massen gegebenen Bäumen, den Schiffen auf der Seine gestellt. Im fernen Hintergrund die Schornsteine der beginnenden Stadt. Klare Einteilung des Raumes, große Schlichtheit in Absicht und Mittel, ungespielte Einfalt, die Eigenschaften eines Freskenmalers, treten an die Stelle des Temperaments. Die im Profil gesehenen Männer am Ufer erinnern an manche ländlichen Idyllen Renoirs. Geht man der Ähnlichkeit nach, so findet man eine gemeinsame Beziehung zu Ingres. In der roten Mütze des Jungen auf der äußersten Rechten hat Seurat, rot auf rot, angefangen zu punktieren. Noch im gleichen Jahre entwarf er die Skizze zu der Grande Jatte, dem ersten durchweg geteilten Gemälde. Wieder ein sehr großes, figurenreiches Bild, in dem wiederum der Komposition die entscheidende Rolle zufällt. Diesmal handelte es sich um einen bürgerlichen Nachmittag an der Seine. Die Spießer mit ihren Damen promenieren oder laben sich an der schönen Aussicht. Eine drollige Nüchternheit, die nicht des Humors entbehrt, gibt dem Bilde das Subjektive. Die Farbe entspricht noch nicht vollkommen dem Gesetz. Mit kleineren Marinen übt Seurat die Palette. In den Poseuses von 1889, in der Sammlung des Grafen Keßler, und noch entschiedener in dem Chahut von 1890 wird die prismatische Teilung durchgeführt.

Niemand war besser als Seurat geeignet, für diese höchst einfache Theorie einzutreten. Mit methodischem Geist verstand er sie anderen mitzuteilen. Da sie ihm

[1]) „De Delacroix au Néo-Impressionisme."

notwendig war, da er nicht anders zu malen vermochte, wenn er sich überhaupt farbig äußern wollte, war ihm der Trieb zur Propaganda natürlich. Signac nahm sofort die Lehre auf und ergänzte mit der Feder die Überzeugungskraft des Pinsels. Als 1886 die Grande Jatte erschien, war auch er mit neo-impressionistischen Bildern zur Stelle. Beide hielten den Sturm der Entrüstung gelassen aus und wehrten dem Spott mit kühler Logik. Noch im gleichen Jahre wurde ihnen in Dubois-Pillet eine schätzenswerte Hilfe[1]). Dieser sorgte für das Haus der neuen Malerei. In den von ihm gegründeten „Indépendants" mehrten sich die Anhänger. 1887 traten Maximilian Luce und Charles Angrand dazu, ohne die Technik mit allen Konsequenzen zu übernehmen. Henri Edmond Cross dagegen ergab sich ohne Bedingung. Die Künstler Brüssels, wo Seurat 1887 und 1889 bei den sogenannten XX, den Vorgängern der „Libre Esthétique" ausstellte, folgten, namentlich Finch, Rysselberghe, Henri van de Velde, George Lemmen und die Malerin Anne Boch[2]). 1886 förderte der Übertritt Pissarros das Ansehen der Gruppe nicht wenig. 1888 waren Seurats Bilder in Amsterdam und gewannen einige junge Holländer, darunter Thorn Prikker und Toorop. Signac erzog sich in dem Grafen De la Rochefoucauld einen Schüler. Dieser sprang später ab und machte drollige Kakemonos. Ernest Laurent verwandte die Teilungstechnik mehr oder weniger konsequent in seinen Bildnissen. Lauzet, der feine Graveur Monticellis, folgte eine Weile. Petit Jean, vorübergehend Maurice Denis und viele andere schlossen sich an. Man hatte sogar die zweifelhafte Ehre, einen richtigen Salonmaler, Henri Martin, als schlauen Mitläufer im Gefolge zu sehen.

Es war zum erstenmal seit langer Zeit ein Programm, ein wirkliches, mit präzisen Worten darstellbares Programm, das den Willen des einzelnen unter eine vollkom-

[1]) Dieser frühere Offizier der Garde Républicaine (vergl. seine Biographie von J. Christophe in den Hommes d'Aujourd'hui 8. Bd. 370. Er hat brave Marinen und anderes streng nach den Maximen Seurats gemalt), der seine Zeit vorteilhaft mit Malen ausfüllte und den Mangel an Talent durch eine revolutionäre Ader ersetzte, war wiederholt und mit vielen anderen auch in demselben Salon refüsiert worden, der Seurats Baignade zurückwies. Die Verschmähten taten sich, wie elf Jahre vorher ein erlauchterer Kreis, am 15. Mai 1884 zu der Baracken-Ausstellung der Tuilerien zusammen. Dubois-Pillet fand, daß auch diesmal in den Refusés genug Kraft steckte, um ohne den offiziellen Salon weiter zu kommen, und mit flinkem Organisationstalent gründete er den Salon des Indépendants, der zum erstenmal im Dezember 1884 in dem Pavillon der Stadt Paris in den Champs Elysées wohl konstituiert auftrat und von Seurat unter anderem eine Studie zu der Grande Jatte brachte. Dubois-Pillet ist als Maler schnell vergessen worden, aber als Schöpfer der Indépendants, dieser ersten und freisten „Sezession", in deren Hallen seit fast zwanzig Jahren so manches große Talent — fast ausnahmslos alle bedeutenden Künstler des heutigen Frankreichs und mancher Ausländer — sein Debüt feierte, der ohne die freie Vereinigung noch jahrelang gewartet hätte, verdient er, der Nachwelt erhalten zu werden.

[2]) Näheres in der ersten Ausgabe dieses Buches.

men organische Lehre zwang. Dies war das Zündende. Nicht so sehr der Inhalt der Doktrin als ihre Bestimmtheit. Man hatte etwas zu wollen, und man konnte es erreichen, ohne Persönlichkeit zu sein. Das Verlockende war den Suggestionen ähnlich, die dem Sozialismus die Genossen zuführen. Seurats kurze Entwicklung verhüllte die Leere des Systems. Man sah ihn bis zu seinem frühen Tode immer nur fortschreiten und kam nicht dazu, den Boden unter seinen Schritten zu untersuchen. Und sein Ziel ging weit über das, was man die Chemie der Doktrin, die Palette, nennen könnte, hinaus. Er wollte das Monument. Nachdem eine Materie dafür gefunden war, suchte er eine Mechanik des Monumentalen zu ergründen.

Um zu der zeichnerischen Struktur zu gelangen, ging er von den mathematischen und architektonischen Formen aus, die schon Ingres wie symbolische Widerstände gegen den Naturalismus erschienen waren. Kurz vor Seurat hatte, allem Neo-Impressionismus fern, Hans v. Marées denselben, symbolisch gemeinten, Weg seinen Schülern empfohlen. Man mußte in Kuben, Dreiecken, Kegeln die Massen der Natur zu fassen suchen. Auch der Parallelismus, Marées' Lehre von den senkrechten und horizontalen Richtlinien, kehrt wieder. Schon in der Baignade fühlt man unter und zwischen den Formen die lineare Ordnung. Die Grande Jatte besteht fast nur aus Wagerechten und Vertikalen, die von rundlichen Körpern — es sind Hüte, Schirme und die verwegenen Hintergebäude der Damenmode jener Zeit — bereichert werden. Der konsequente Parallelismus führt zu einer spleenigen Vision. Seurat läßt sich nicht abschrecken. Er studiert in den nächsten Jahren die Form, die er in seinem Raum brauchen kann. Mit köstlichen kleinen Figuren in Farbe und Schwarz werden schematische Massen gesucht. Er sieht eine schlanke Tänzerin auf der Bühne mit dem Ballettkleid als Dreieck[1]). Bei einer Dicken wird der Rock zur Glocke[2]). In seinen Akten stellt er Licht und Schatten in Massen gegeneinander. In den Zeichnungen und Landschaften werden die Hauptsachen in großen Flächen schattiert. Man fühlt in allem eine von der Mathematik umrissene und gebändigte, aber nicht getötete Empfindung. Nach drei Jahren energischer Arbeit gelingt es mit den Poseuses, mehrere Akte in wirksamen Verhältnissen zusammenzustellen. Noch fehlt der zusammenraffende Rhythmus. Im nächsten Jahre findet Seurat ihn im Kleinen in der schematischen Aneinanderreihung von wohlgewählten Jahrmarktskünstlern vor ihrer Bude[3]). 1889 gelingt eine große Einzelgestalt in reicher Pose[4]), und 1890 das erste rein ornamentale Werk Le

[1]) Sammlung Fénéon, Paris.
[2]) A l'Eden-Concert. 1886.
[3]) La Parade, in der Sammlung Bernheim jeune, Paris.
[4]) Femme se poudrant, bei Fénéon.

Chahut. Noch bevor die fleißige Hand das schönste Andenken Seurats, den Cirque, vollendet hatte, mit dem der Übergang von den spröden Geraden zu reicheren, geschmeidigen Parallelkurven erreicht wurde, starb der unerschrockene Sucher, mitten in der Arbeit, 1891, im Alter von einunddreißig Jahren.

Seurat verschwand so früh, daß wir das Recht haben, seine Produktion als eine Vorbereitung aufzufassen. In der kurzen Zeit konnte er nur ein System hinstellen, das vielleicht jetzt erst seiner Bestimmung zugeführt werden sollte, von der Kunst überwunden zu werden. Das Tempo seines ständigen Fortschritts erlaubt die Annahme, daß sich Seurat nicht mit dem materiellen Resultat, das er erreicht hatte, begnügt hätte. Man sieht bis zum Chahut den Weg von dem Impressionismus zum Ornament und darf in den leuchtenden Kurven des Cirque die Möglichkeiten einer Gestaltung mindestens ahnen, die sich nicht mit dem Wandschmuck allein begnügt und eines Menschen von Geist und eines Malers würdig ist. Das Oeuvre ist im wesentlichen Experiment. Das hohe Ziel, ein monumentaler, allgemein zugänglicher Stil, weiht den Menschen, nicht den Künstler. Seurat war kein Marées. Er unterlag auf seine besondere Art dem Irrtum der Marées-Schüler und vieler anderer Zeitgenossen, ein Gebäude mit dem Dach anzufangen, statt mit den Fundamenten. Die Grundlage aller Kunst kann nie ein Experiment mit Parallelismus oder schematischen Farben oder anderen physiologischen oder mechanischen zerlegbaren Gegebenheiten sein. Nur das unzerlegbare Menschliche kann sie tragen.

Für sein Experiment verwendete Seurat wie Degas mit Vorliebe Typen der Bühne. Man könnte glauben, er sei sich seiner Fiktion bewußt gewesen und habe deshalb zu dieser Scheinwelt gegriffen. Degas gab ihm manchen Wink, wie eine Szene wirksam auszuschneiden sei, und Seurat hat vielleicht den drastischen Sehwinkel, der in dem Chahut zu drolligen Parallelismen von Baßgeige und Tanzbeinen führt, von ihm gelernt. Im übrigen hat er nichts mit Degas gemein. Sein Theater steht höher, weil es der schwächenden Fiktion entsagt. Es ist keine raffinierte Nachbildung, sondern eine Erhöhung, und zwar nicht nur eine Erhöhung ornamentaler Art. Man könnte von dem Theater des Theaters reden. Er stilisiert nicht nur die Baßgeige und die Tanzbeine. Auch die gewollte und nicht gewollte Idiotie solcher Spektakel wird zu geschwungenen Formen. Aber das Experiment gibt nur ein allzu spezifisches Resultat. Die Übertreibung des Mechanismus der Gliedergruppen führt wiederum nur zu einem Mechanismus. Man könnte eine Mechanik des Spleens deduzieren.

Seurat war ein reiner Idealist. Er sah die Gefährdung des Gemeinwesens und setzte sich für die Sicherung ein. Die Gefahr erkannte er in der willkürlichen Beschreibungsmethode des Impressionismus, in dem passiven Hinhalten des Auges

für den Eindruck. Er wollte bauen, gestalten. Durchdrungen von der Notwendigkeit, das Material aus dem Zeitgenössischen zu gewinnen, wählte er als Mittel einen Rationalismus, auf den ihn die Mängel der Vorgänger wiesen. Das Mittel war wohl geeignet, die Willkür zu vertreiben. Man konnte damit bauen. Aber es war unmöglich, den Zweck des Baues daraus abzuleiten. Der Mangel an Zweck brachte die Nachfolger Seurats dahin, die Gefahren zu vergrößern, gegen die er sich eingesetzt hatte.

PAUL SIGNAC

Ein Teilchen der Welt wird in Seurat zu einer sonderbar schillernden Seifenblase. Und auch dieses Teilchen kann noch geteilt werden. Seurat wandte der linearen Struktur seiner Bilder mindestens dieselbe Aufmerksamkeit zu wie der Koloristik. Signac ist der Chemiker des Neo-Impressionismus. Er hält sich nur an die Farbe und läßt das übrige Progamm Seurats unter den Tisch fallen. Diesen Teil aber verwaltet er mit erstaunlicher Umsicht und bringt ihn viel weiter.

Seurat brauchte die neue Technik. Man hat bei Signac nicht ganz denselben Eindruck. Es gibt von ihm frühe Landschaften aus der ersten Hälfte der achtziger Jahre, die den gleichzeitigen Bildern Monets nahe stehen. Die Handschrift hat das robuste Barock der Belle-Ile-Marinen, das so natürlich dem Motiv zu folgen vermag. Man kann sich nicht vorstellen, daß der Maler ohne Zwang mit den schematischen Punkten oder Flecken vorliebnahm, die ihm die Theorie vorschrieb. Mit größter Konsequenz verfolgt er gleich anfangs das Farbenproblem. Die ersten Bilder Seurats enthalten weniger reine Elemente als die gleichzeitigen Monets. Signac dagegen wendet, sobald er sich zu der neuen Lehre bekennt, nur prismatische Farben an, anfangs ohne an eine weitgehende Abtönung zu denken. Die Komposition, das äußere Gefüge des Bildes, bleibt monethaft, d. h. naturalistisch. Es wird nur gemalt, was das Auge wahrnimmt. Auch Seurat erklärt einmal, nur malen zu können, was er sehe. Er wollte damit seine Absage an den Klassizismus bekräftigen, seine Zugehörigkeit zu der großen Schule der Gegenwart. Das hinderte nicht seinen Gegensatz zu allem Impressionismus. Er wollte bauen, mit rationellen Mitteln aufbauen, nicht teilen. Signac dagegen blieb vor der Natur und suchte aus ihr reinste Leuchtkörper zu gewinnen. Die Frage, was mit diesem Gewinn werden sollte, beschäftigte ihn auch; dafür war der Landschafter da; aber sie kam in zweiter Linie.

Diese Spezialisierung macht Signac, nicht Seurat, zu dem wirklichen Repräsentanten jenes Impressionismus, der sich durch die drei vorgesetzten, vielverspotteten

Buchstaben von Monets Schule trennt, nicht um sie zu verleugnen, sondern um sie mit besserer Einsicht fortzusetzen. Sehr bald erreichte die Einsicht erstaunliche Resultate. Neben dem Glanz Signacscher Farben, seinen vibrierenden Abstufungen der Töne, seinen Harmonien erscheint Seurats Material grau und leblos, und Monets Farbenphantasien werden zu plumpem Tand von unerträglichem Materialismus. Signacs Fernsichten des Mont St. Michel verhalten sich zu Monets Bildern desselben Themas wie Kammermusik zu der süßlichen Stimme einer melodramatischen Diva aus der Vorstadt. Diese Dinge verfeinern dermaßen unsere eigene Sensibilität, daß es uns schwer wird, Werke viel größerer Meister in ihrer Nähe zu betrachten. Der Glaube, diese Malerei stehe höher als jede andere, bemächtigt sich unserer um so leichter, je schärfer wir die Stufen der Töne zu wägen und das Spiel der Harmonien zu durchschauen vermögen. Denn es entgeht uns nicht, daß bei dieser scheinbar nur koloristischen Malerei die Farbe als solche, das materielle Pigment, nichts, die Art, wie sie verwendet wird, alles bedeutet. Signac gelingt es zuweilen, die Arabeske wirksam zu beteiligen und das Gewimmel von Flecken mit zarten, kaum merkbaren Strukturen zu durchziehen. Dann verliert sich plötzlich der ganze erschreckende Mechanismus der Technik, und wir glauben, einer zauberhaften Feerie beizuwohnen. Die Töne innerhalb der Farben werden zu märchenhaften Wesen, deren Schwingungen uns auf die Zehenspitzen heben. Wir vermögen nicht zu deuten, aber das Bedürfnis nach Deutung erscheint uns in solchen Momenten grob wie der Versuch, Mozartsche Klänge in Worte zu verwandeln. In dem Morgen in Samois, von 1900, bei dem Grafen Kessler, reimen Häuser, Bäume, Wasser und ein richtiger Dampfer ein Gedicht; oder die Abstraktion dieser Dinge, oder der Hauch von Abstraktionen. Wir sehen keine Natur, sondern wie in dem Vétheuil Monets die schöne Erinnerung an Natur. Und während uns Vétheuil wie Champagner durchrieselt und wir Tanz in den Gliedern spüren, schwebt unser Sensualismus vor dem Samois auf unhörbaren Flügeln. Ein noch höherer Rausch. Und ein Rausch, der Teile in uns veredelt. Trotz der in Tönen gelösten Atmosphäre kein Nebel, der das Auge blendet. In dem Dunst regt sich Masse gegen Masse, Hundertel gegen Hundertel, kristallklar mit zentesimierten Widerständen. Nichts fällt in summarische Romantik. In jedem Teilchen steckt ein Hundertel Natur. Das Helle in diesen Bildern ist kein optischer Begriff, sondern geniale Hellseherei.

Solche Genüsse sind selten, sowohl weil solche Höhen Signacs innerhalb seines Oeuvre, als auch, weil die geeigneten Augen der Betrachter und die Augenblicke, wo solche Augen alles sehen wollen, selten sind. Es stehen unverhältnismäßig viele belanglose Dinge neben solchen Perlen, Bilder, die uns nur die Lehre, die wir

längst auswendig wissen, bestätigen. Man möchte geradezu sagen, daß ein Glücksfall dazu gehört, um uns — und Signac — die Lehre vergessen zu lassen.

Die Lehre ist glänzend in dieser und jener Hinsicht. Sie kann eines der besten Mittel der Immaterialisierung werden, aber sie führt nicht unbedingt zu der Vergeistigung des Objekts. In der heute geübten Praxis macht sie sich die Aufgabe insofern leicht, als sie auf den Unterschied zwischen den Materien nahezu verzichtet. Das Fleisch einer Frauenbrust, das Segel eines Schiffes, Baum und Erde werden mit denselben Punkten bezeichnet. Damit gehen unzählige Äquivalente verloren, und das Schaffensgebiet wird notwendig beschränkt. Zu den Möglichkeiten der Doktrin gehört die Überwindung des Notbehelf-Charakters jedes gemalten Bildes. Es kann mit ihrer Hilfe ein idealer Schmuck der Wand geschaffen werden, der nicht nur Dekoration ist. Die Entwicklung von dem geschlachteten Rind Rembrandts zu den lichten Idyllen Signacs bedeutet einen sehr großen Fortschritt zur Lösung eines Taktproblems. Der dekorative Wert ist unbestreitbar. Zimmer mit nur neo-impressionistischen Bildern an den Wänden sind immer angenehm, zumal weiße Speisezimmer. Es fragt sich, wieviel diese Annehmlichkeit wert ist.

Chevreul war der Entdecker einer ungemein rationellen Hygiene des Auges. Er sei dafür gepriesen. Gegen die Einführung dieser Hygiene in die Kunst ist nicht das mindeste zu sagen. Sie hat nur Vorteile, wenn sie wirklich eingeführt, das heißt einem vor ihr bestehenden Organismus zugeführt wird, dem sie unterworfen bleibt. Die ideale Erfüllung aller hygienischen Maßregeln macht keinen Toten lebendig. Das angenehmste Speisezimmer gibt keine Tafelrunde, noch das Essen auf dem Tisch. Den Neo-Impressionisten droht jene überspringende Konsequenz, die Sainte-Beuve mit mildem Tadel an Taine rügte: mit einer materiellen Doktrin das letzte Wort über ein Menschliches sagen zu wollen. Nicht die Theorie ist von Übel, sondern die Theoretiker. Es dürfte schwierig sein, ohne jede Fühlung mit den Erkenntnissen Chevreuls gute Bilder zu malen und die unentbehrliche Beziehung zum Zeitgenössischen zu behalten. Aber es hieße, offene Türen einschlagen, wollte man nachweisen, daß eine relative Farbenhygiene genügt, um die schönsten und notwendigsten Werke zu schaffen. Dieses Relative ist kein magerer Kompromißler-Begriff, wie ihn sich ein Henri Martin zurechtmacht, sondern wird von einer Ökonomie bestimmt, die alle Vorteile der Hygiene in den Dienst der Vision stellt. Das Farbenpartikel Signacs ist nicht die einzige Einheit, sondern eine von vielen, und es ist verhältnismäßig irrelevant wie der Fleck der Maréesschen Fleckentheorie. Es kann niemandem in den Sinn kommen, die Gestaltung der Einheit dem Zufall zu überlassen. Ungleich wichtiger aber erscheint die Fortsetzung, mit der die

künstlerische Schöpfung erst beginnt, die Einstellung der Einheit in den Dienst der Empfindung. Eine Sünde gegen den heiligen Geist wäre das Verlangen, die Empfindung zugunsten einer Hygiene, wäre diese auch noch so probat, zu hindern. Es hieße nichts anderes, als einen Soldaten, der in die Schlacht zieht, mit Panzern und Bandagen bewegungsunfähig zu machen. Das Hindernde liegt nicht in der Farbe, sondern in dem System des Auftrags, in dem Widerstand gegen die Handschrift des Künstlers. Nur wenn die Pinselzüge der Schrift des Dichters entsprächen, dem man ohne zu große Gefahr zumuten kann, sich z. B. einer Schreibmaschine zu bedienen, wäre die vorgeschriebene Teilung des Pigments (nicht die der Töne wohlverstanden!) keine Fessel. In Wirklichkeit ist aber die Pinselführung einer der wesentlichsten Träger des Rhythmus, vergleichsweise Teil des Reims, kann es mindestens sein, und man rührt an das Wesen der Kunst selbst, wenn man diesen Teil an eine engbegrenzte Regel bindet. Was wäre Marées ohne die Improvisation seiner Flecke! Derselbe Marées hat alles getan, um die vorherrschende Bedeutung der Handschrift zu mindern. Delacroix sprach mit Recht gegen die „sacrée habileté de la brosse", und wir merken in den kleinen Strichen seiner späten Werke die Opposition gegen den rubenshaften Schmiß zugunsten einer gültigeren Verteilung des Temperaments. Es sind also Annäherungen an die Vorschrift denkbar. Ihre Art, ihre Wege werden immer nur von dem freien Ermessen des Künstlers so gestaltet werden können, daß die ihm eigene schöpferische Kraft nicht geschmälert, sondern vergeistigt wird.

Die Doktrinäre verteidigen sich nicht gegen diesen Einwand, wenn sie meinen, es sei auch mit der konsequentesten Teilung möglich, die Eigenheit jedes Künstlers sichtbar zu machen, und es liege nur an unserem mangelhaft erzogenen Auge, wenn wir die einzelnen Neo-Impressionisten nicht voneinander zu unterscheiden vermöchten. Es gehört durchaus keine besondere Erziehung dazu, um Cross nicht mit Signac, oder gar mit einem Rysselberghe zu verwechseln. Aber es ist mit dieser Unterscheidung nichts getan. Die Malerei ist nicht dafür da, um uns gewisse Erkennungszeichen, mit Hilfe deren wir Hinz und Kunz auseinander halten können, zu verschaffen. Vielleicht wäre sogar auf der Grundlage kommunistischer Schöpfung eine Kunst denkbar, die ohne unsere zum Teil recht billigen Begriffe von der Persönlichkeit bestände. Wir wollen lieber die utopistische Gleichartigkeit der Empfindungen und Instinkte verschiedener hoher Individualitäten annehmen, als die Möglichkeit, eine einzige könne sich ungestraft ohne jeden Vorbehalt der Doktrin Signacs unterwerfen.

Er selber tut es nicht immer, und auch Cross, der bei weitem begabteste seiner

Kameraden, vergaß zuweilen die letzte Konsequenz. Auf ihren schönsten Gemälden kommt ein Teil des Reizes auf die nicht geteilte Arabeske. Und die Dinge, mit denen Signac bis heute vielleicht sein Bestes gegeben hat, seine Aquarelle, bleiben von einer wesentlichen Forderung des Neo-Impressionismus ganz unberührt. In ihnen treibt das wunderbare Nervenleben des Malers kostbare Blüten. Was Jongkind, was in jungen Jahren Monet vorschwebte, gelangt in diesen anspruchslosen Blättern zur seltensten Vollkommenheit. Die zeichnerisch gebundene, wenn auch sehr lose gebundene, leicht barocke Handschrift entscheidet die Wirkung. Der Historiker Guillaume Guizot sagte einmal zu Taine: »Heureusement pour vous, vous n'êtes pas parvenu à nous convaincre, et votre talent vous sauve en ruinant votre système.«

Die Bilder, in denen die Theorie mit aller Vollständigkeit hervortritt, scheinen in anderer Hinsicht inkonsequent. Schließlich soll mit dem System nicht nur die optische Mischung der Farben, sondern auch ein Zusammenfassen der Erscheinung gelingen. Seurat verwendete Farbenteilchen, die bei normaler Entfernung den Zusammenschluß ergeben. Sehr viele Bilder der Nachfolger, auch die von Signac, namentlich seine größeren Formate (weniger die von Cross), fehlen gegen diese natürliche Forderung. Die Teilchen und die Entfernungen zwischen ihnen werden zu groß. Die Gesamtwirkung des Bildes geht verloren, und zwar um so leichter, je weniger die lineare Struktur des Motivs betont ist. Dann entstehen Einzelwirkungen von Fleck zu Fleck. Diese Fleckwirkungen können, wie jedes Meisterwerk beweist, große ornamentale Reize haben. Wir genießen sie neben dem geistigen Inhalt eines Delacroix, eines Marées, eines Greco. Kommt es allein auf sie, auf diesen des Geistes entkleideten Zweck an, so ist nicht einzusehen, warum wenigstens nicht alle Mittel dafür aufgeboten werden, warum eine Auswahl getroffen wird, die den Fleck verhältnismäßig ärmer gestaltet als das „schöne Stück Malerei" mit seinem Email und seinem Reichtum an allen möglichen materiellen Suggestionen. Kommt es aber auf das Ornament als solches an, selbst ohne Malerei, so haben wir Spielereien vor uns, ein Kaleidoskop mit farbigen, meinetwegen chromatischen Steinen. Unsere Kunst ist durch die Fleckenwirkung nicht nur zu Meisterwerken, auch zu manchem üblen Virtuosentum gelangt. Wenn die Neo-Impressionisten, die das Persönliche aus Dingen entfernen wollen, wohin es nach ihrer Meinung nicht gehört, wiederum mit der Fleckenwirkung als solcher rechnen, also in dem Fleck nicht das vom höheren Zweck regierte Teilchen, sondern den Selbstzweck sehen, ein Abstraktes, das, trotzdem es jedes Geistes entbehrt, geistige Betrachtung verlangt, so stellen sie nicht nur ihre Logik auf den Kopf, sondern nötigen uns

zwecklos zu Verlusten. Dann nähert sich die Malerei einem von Chevreul geleiteten Anstreichergewerbe.

Seurat, dem Gründer, blieb dieser Zusammenhang nicht verschlossen. Er mag dem Wachstum der Sekte, das er in den Anfängen noch miterlebte, mit stillem Lächeln gefolgt sein. Vor den späteren Bildern der Signac und Cross würde er vielleicht erschrecken und mit verdoppelter Kraft zum Pinsel greifen, um aufzuarbeiten. Da gäbe es genug zu tun. Der Neo-Impressionismus hat ein Material geschaffen, das einen Maler, der die große Einfalt hätte, ebenso zu begeistern vermag, wie der makellose Marmor den Bildhauer. Nach solcher Verwendung aber sucht man bisher vergebens. Seurat ist der große Primitive geblieben. Niemand ist seit seinem Tode auf die Idee gekommen, mit dem Material zu bauen.

Darauf erwidert man wohl, es liege nicht an dem guten Willen der Neo-Impressionisten, wenn der Staat seine Wände anderen gibt. Im Handumdrehen ist wieder ein Dutzend Märtyrer fertig.

Aber es sieht nicht so aus, als ob der Sekte am Monument gelegen wäre. Es mag eine Folge unserer Kultur sein, daß diese Maler gar nicht mehr wünschen, was man ihren Vorfahren verwehrt hat, auszuführen. Aber auch selbst, wenn sie wollten und, notabene, könnten, würde die ausschließliche Verwendbarkeit einer Technik für Zwecke, die man nicht besitzt, die verkehrte Verwendung für solche, die man hat, nicht entschuldigen. Signac und noch häufiger Cross haben, wenn es ihnen gelang, sich von dem Doktrinären frei zu machen, gezeigt, welchen Zauber man mit der Technik dem einfachsten Motiv zu geben vermag.

Der Neo-Impressionismus verleitet Leute zum Malen, die nichts zu sagen haben. Ihre Farben mögen die höchste Leuchtkraft entwickeln. Ihre Bilder wirken nicht leuchtend in dem Sinne, der mit jeder Qualität künstlerische Ansprüche verbindet. Unser Instinkt läßt das Auge allein gehen und empfindet trotz der Meldung des Auges das Luminöse nicht als Wert, erkennt nicht den Geist, der leuchtend gemacht wird oder leuchtend macht. Dem Geistesarmen wird keine Theorie die Flügel lösen. Das gilt von jeder Doktrin. Bei dem Neo-Impressionismus kommt als erschwerender Umstand die Vollständigkeit der Theorie dazu. Die Sektierer werden verleitet, das Subjekt mit dem Objekt zu verwechseln und mit der Theorie, anstatt mit ihrer Vorstellung zu malen. Über den dekorativen Wert farbiger Flecke, die nach dem System Chevreuls zusammengestellt sind, ist nicht zu streiten. Delacroix hat den praktischen Vorteil der Division in allen Fällen und zumal da, wo die Bilder Räume mit ungünstigen Lichtverhältnissen zu schmücken haben, klar erkannt und hätte sicher, wie Fénéon meint, manche seiner Dekorationen noch wesentlich wirksamer gestaltet

wenn ihm Chevreul und die Anwendung der Chevreulschen Theorie bekannt gewesen wäre. Aus dieser Tatsache ein Familienpatronat Delacroix' über die Neo-Impressionisten abzuleiten, was Signac mit seltener Einfalt versucht hat, heißt ungefähr dasselbe, wie zwischen dem elektrischen Knopf, der dem Zimmer die Lichtzufuhr öffnet, und dem Herrn des Hauses eine seelische Beziehung herstellen zu wollen. Signac darf mit vollem Recht in Delacroix' „hachures", in den „virgules" der Impressionisten genau solche konventionellen Mittel sehen, wie in der „touche divisée" der Neo-Impressionisten, und dem Bürger, der gegen das letzte Mittel wettert, weil er behauptet, keine solchen geteilten farbigen Flecke im Gesicht zu haben, mit Recht erwidern, das Schwarz eines Ribot, das Grau Whistlers, das Braun Carrières usw. sei ebensowenig im Spiegel nachzuweisen. Fénéon darf den Angreifern des „Pointillismus" vorhalten, wer eine Symphonie hören wolle, setze sich nicht zwischen die Blasinstrumente. Alles das ist unwiderleglich. Nicht das Mittel steht in Frage, sondern der Zweck. Als Zweck genügt aber nicht „die individuelle Natur-Vision" Signacs, noch das Dekorative, das gewöhnlich an erster Stelle genannt wird und in Wirklichkeit zum nervus rerum der ganzen Anstrengung wird.

Man baut nicht das Monument mit der Malerei, sondern sucht die Leuchtkraft der Farbe, und wäre sofort bereit, die ganze Malerei aufzugeben, wenn sich andere, besser leuchtende Stoffe fänden. Signacs Bekenntnisse lassen darüber keinen Zweifel[1]). So spricht kein Maler, sondern, im besten Falle, der Dekorateur.

Der letzte Ausläufer des konsequenten Naturalismus wird zu der Folie der An-

---

[1]) „Un temps viendra, où l'on trouvera soit à tirer un meilleur parti des couleurs dont le peintre dispose actuellement, soit à employer des plus belles matières ou de nouveaux procédés — comme par exemple, la fixation directe des rayons lumineux sur des subjectiles sensibilisés; mail il faut le constater, ce sont les néo-impressionistes qui ont su tirer des ressources actuelles le résultat à la fois le plus lumineux et le plus coloré. A côté d'une de leurs toiles et malgré les critiques qu'elle peut d'ailleurs encourir, tout tableau, si grandes que soient ses qualités d'art, paraîtra sombre ou décoloré."

Es fehlt in der Literatur des Neo-Impressionismus nie die Reserve, aber sie ist mehr eine Höflichkeitsphrase. So bringt auch Signac den Nachsatz: „Bien entendu, nous ne faisons pas dépendre le talent d'un peintre du plus ou moins de luminosité et de coloration de ses tableaux; nous savons qu'avec du blanc et du noir on peut faire des chefs-d'œuvre et qu'on peut peindre coloré et lumineux sans mérite. Mais si cette recherche de la couleur et de la lumière n'est pas l'art tout entier, n'en est-elle pas du moins une des parties importantes? N'est-il pas un artiste, celui qui s'efforce de créer l'unité dans la variété par les rhythmes des teintes et des tons et qui met sa science au service de ses sensations?" — Darauf wäre erst mit Ja zu antworten, nachdem die Begriffe „unité", „variation", „sensation" fein säuberlich festgestellt wären und die Sicherheit entstände, daß damit nicht rein physiologische Dinge gemeint sind. Curt Herrmann, einer der deutschen Nachfolger Signacs, nennt in seinem Buche „Der Kampf um den Stil" (Erich Reiß, Berlin 1911) „das optisch wissenschaftlich begründete Lichtproblem das letzte Ziel der reinen Malerei" und meint, nur im Neo-Impressionismus sei die gleichwertige Lösung aller bisher aufgestellten Probleme gefordert. Cézanne und van Gogh gelten ihm als nicht vollkommene Künstler, weil sie nicht Neo-Impressionisten sind, usw. — Das hinderte

fänger in längst verschollener Zeit, von denen wir zu Beginn dieser Geschichte ausgingen. Er ist Stilist ohne Stil. Das chemisch reinste Produkt der zeitgenössischen Analyse führt zu einem Archaisten ohne Archaismus, zu einem Mosaikisten ohne Kirche. Die Fläche existiert nicht mehr für die Hand des Künstlers, sondern ist Sache des Handwerks. Wieder ist die Formel anonym, nicht das Werk der Persönlichkeit, auch nicht der Überlieferung, sondern Resultat der Wissenschaft. Der Fromme ist zu einem Wissenden geworden. Und aller Wissenschaft zum Trotz wird die Kunst auf den primitivsten Begriff des Mittelalters zurückgeführt. So malte man, bevor die Rembrandt und Greco kamen. Vergebens aber suchen wir nach der Größe, die uns vor den Mosaiken von Ravenna mit Ehrfurcht und mit Wehmut erfüllt.

Den Dekorationswert des Neo-Impressionismus erkannten die van Gogh, Maurice Denis und viele andere nicht zu der Sekte gehörende Künstler und benutzten ihn, solange und so weit es ihnen paßte. Es kam zu günstigen Resultaten und es kam zu akademischen Kombinationen in der Art Rysselberghes, den nur der „Point" gegen die Lockungen eines Besnard schützt. Für konsequentere Anfänger wie van de Velde war der Neo-Impressionismus der logische Übergang zu dem „reinen Stil", wie Curt Herrmann sagt, d. h. zu dem Kunstgewerbe. Man fing damit an, die Malerei auf Teppiche zu übertragen und endete im Glasmosaik. Als die Mode die bunten Fenster verbot, machte man Tapeten und Stoffe. Schließlich wurde man Baumeister und machte malerische Häuser.

Der Neo-Impressionismus ist die erste große Bresche, den der Rationalismus unserer Zeit in die Kunst schlug. Daher seine historische Bedeutung. In die Bresche drangen andere nach mit plumperen oder schärferen Waffen. Die meisten Schlagworte, mit denen die Generation der Jüngsten unserer Tage — heute heißen sie Kubisten, Expressionisten, Luministen — ihren Abfall begleitet, finden sich in den Sätzen, mit denen man im Lager Seurats die Zukunft der Malerei diskutierte.

---

ihn nicht in den letzten Jahren, das starre Prinzip zu brechen und sich zu einer weniger doktrinären Malerei zu bekennen. Ähnlich Paul Baum, Ivo Hauptmann, Max Stremel und andere. Auch Signac selbst hat in den letzten Jahren die Orthodoxie seiner Theorie sehr merkbar gelockert. Über Signac vergleiche das hübsche Buch von Lucie Cousturier, herausgegeben von George Besson (G. Crès, Paris o. D. [1922]).

ABBILDUNGEN

SCHADOW: Die beiden Prinzessinnen
Berlin, Nationalgalerie

KRÜGER: PARADE AUF DEM OPERNPLATZ (Ausschnitt)
Petersburg, Winterpalais
Photo F. Bruckmann, A.-G., München

MENZEL: Sonntag im Tuileriengarten
Berlin, Sammlung Prof. Dr. R. Meyer
Mit Erlaubnis von F. Bruckmann, A.-G., München

MENZEL: LANDSCHAFT
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
Mit Erlaubnis von F. Bruckmann, A.-G., München

MENZEL: Balkonzimmer
Berlin, Nationalgalerie
Mit Erlaubnis von F. Bruckmann, A.-G., München

MENZEL: Am Kreuzberg bei Berlin
Berlin, Märkisches Provinzialmuseum
Mit Erlaubnis von F. Bruckmann, A.-G., München

MENZEL: Palaisgarten des Prinzen Albrecht
Berlin, Sammlung Kommerzienrat H. Frenkel
Mit Erlaubnis von F. Bruckmann, A.-G., München

MENZEL: Théâtre Gymnase
Berlin, Nationalgalerie
Mit Erlaubnis von F. Bruckmann, A.-G., München

GUYS: DANSEUSE (AQUARELL)
Holzschnitt der Corp. française des Graveurs sur bois, Paris

MANET: Bildnis des Tänzers Camprubi
Früher Sammlung Camentron, Paris

MANET: LOLA DE VALENCE
Paris, Louvre (Sammlung Camondo)
Photo Durand-Ruel, Paris

MANET: OLYMPIA
Paris, Louvre
Photo E. Druet, Paris
(Siehe den farbigen Piperdruck)

MANET: Le déjeuner sur l'herbe
Paris, Louvre
Photo E. Druet, Paris

MANET: STIERGEFECHT
New York, Sammlung Inglis
Photo Durand-Ruel Paris

MANET: Combat de l'Alabama et du Kearsage
Philadelphia, Sammlung John Johnson
Photo Durand-Ruel, Paris

MANET: PÊCHEURS EN MER (TRAVAILLEURS DE LA MER)
Berlin, Sammlung Franz v. Mendelssohn
Photo Durand-Ruel, Paris

MANET: Le déjeuner à l'atelier
München, Staatsgalerie
Photo Durand-Ruel, Paris

MANET: STILLEBEN
Photo Duraud-Ruel, Paris

MANET: La leçon de musique
New York, Sammlung Knödler

MANET: La serre
Berlin, Nationalgalerie (chem. Kronprinzenpalais)
Photo Durand-Ruel, Paris

MANET: L'ARTISTE (MARCELLIN DESBOUTIN)
Berlin, Sammlung Arnhold
Photo Durand-Ruel, Paris

MANET: CHEZ LE PÈRE LATHUILLE
Museum von Tournai
Photo Durand-Ruel, Paris

MANET: DEVANT LA PSYCHE
Photo Durand-Ruel, Paris

MANET: Le Skating
Berlin, Sammlung Dr. Hugo Cassirer
Photo Durand-Ruel, Paris

MANET: La promenade
Photo Bernheim jeune, Paris

MANET: Les Paveurs de la Rue de Berne
Früher Sammlung Nemes, Budapest
Photo E. Druet, Paris

MANET: La maison a rueil
Früher Sammlung Theodor Behrens, Hamburg

DEGAS: Le ballet de Robert le Diable
Photo Durand-Ruel, Paris

DEGAS: Le bureau de coton
Pau, Museum
Photo P. Lemare, Paris

DEGAS: LA DANSEUSE MLLE MALOT
Paris, Sammlung J. E. Blanche

DEGAS: Le pedicure
Paris, Louvre (Sammlung Camondo)
Photo Durand-Ruel, Paris

DEGAS: Le champ de courses
Photo Durand-Ruel, Paris

DEGAS: Le défilé
Paris, Louvre (Sammlung Camondo)
Photo Durand-Ruel, Paris

DEGAS: La répétition du ballet
Photo Durand-Ruel, Paris

DEGAS: RÉPÉTITION DE DANSE
Photo Durand-Ruel, Paris

DEGAS. Danseuse en scène
Paris, Musée du Luxembourg

DEGAS: ARLEQUIN ET COLOMBINE. Pastell
Photo Durand-Ruel, Paris
(Siehe den farbigen Piperdruck)

DEGAS: Un café du boulevard Montmartre
Paris, Musée du Luxembourg

DEGAS: La sortie du bain
Paris, Sammlung Ad. Tavernier
Photo Durand-Ruel, Paris

DEGAS: TROIS FEMMES. Monotype
Paris, Sammlung Pellet
Photo P. Lemare, Paris

DEGAS: Zeichnung
Photo A. Vollard, Paris

FERDINAND VON RAYSKI: Wildschweine
Gemäldegalerie, Dresden

HABERMANN: Zwei Studienköpfe
München, Galerie Thannhauser

WILHELM VON LINDENSCHMIT: STUDIENKÖPFE
München, Neue Pinakothek

BUSCH: Bildnis eines Malers
München, Neue Pinakothek
Photo F. Bruckmann, A.-G., München

SPITZWEG: Der Kaktusfreund
Berlin, Nationalgalerie

VICTOR MÜLLER: SELBSTPORTRÄT
Frankfurt, Sammlung Dr. Müller

VICTOR MÜLLER: KINDERBILDNIS
Frankfurt, Sammlung Dr. Müller

WALDMÜLLER: MUTTER UND KIND
Berlin, Nationalgalerie

LEIBL: Die Kokotte
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

LEIBL: Bildnis Schuchs
München, Neue Pinakothek

LEIBL. Bildnis des Malers Szinyei
Budapest, Galerie

LEIBL: FRAU GUDON
München, Neue Pinakothek
Mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft in Berlin

LEIBL: Bildnis des Bürgermeisters Klein
Berlin, Nationalgalerie

LEIBL: Bildnis des Herrn Pallenberg
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
Mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft in Berlin

LEIBL: TISCHGESELLSCHAFT
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
Mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft in Berlin

LEIBL: SCHIMMELREITER
Köln, Wallraf-Richartz-Museum
Mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft in Berlin

LEIBL: Bildnis des Malers Sattler mit Dogge
München, Neue Pinakothek
Mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft in Berlin

LEIBL: FRAUEN IN DER KIRCHE
Hamburg, Kunsthalle
Mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft in Berlin

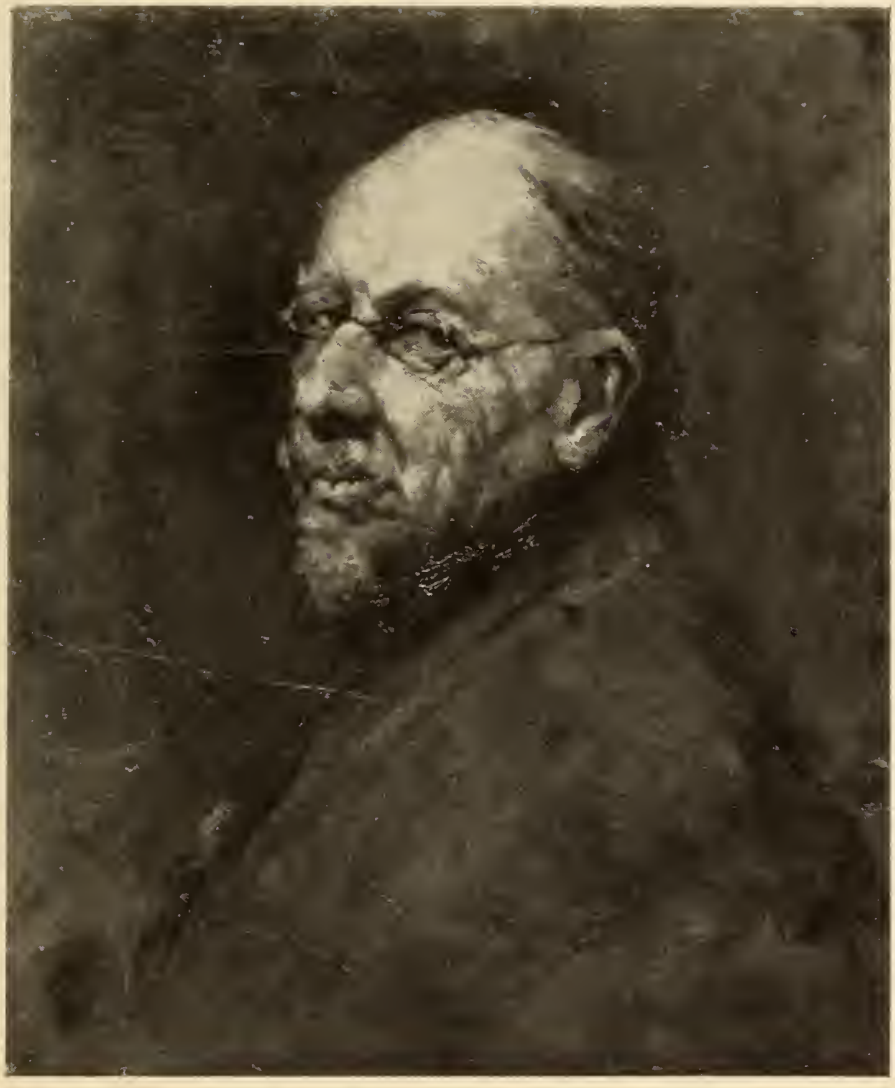
MUNKACSY: KLEINES SELBSTBILDNIS
Budapest, Sammlung J. Rscökk

SZÉKELY: SELBSTBILDNIS
Budapest, Ernst-Museum

MUNKACSY: Der letzte Tag des Verurteilten (Skizze)
Budapest, Museum

MUNKACSY: Skizze
Budapest, Sammlung M. v. Nemes

UHDE: NIEDERLÄNDISCHE SZENE
Früher Galerie Caspari, München



HELMER: Bildnis Sicherers
Früher Galerie Thannhauser, München

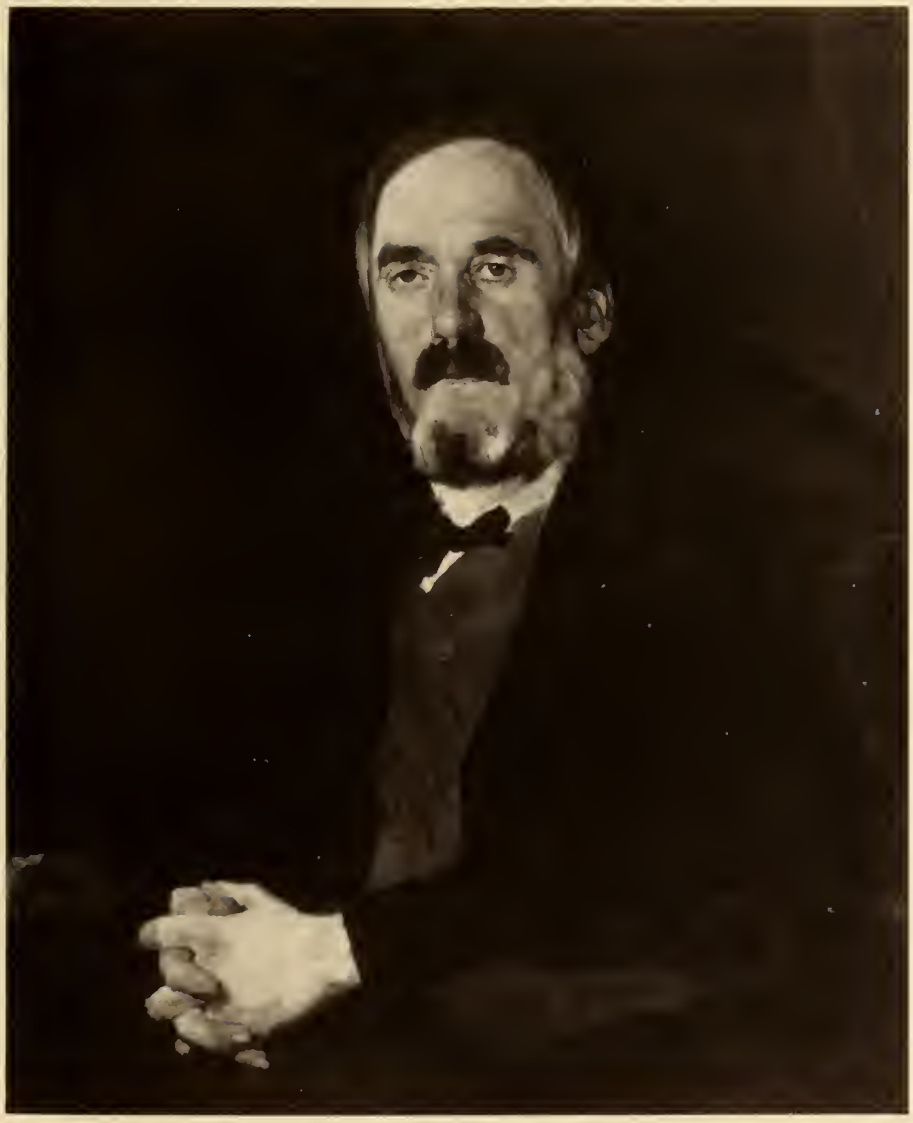
ALT: Bildnis des Pfarrers Ali
Photo Haberstock

ALT: Leibls Modell
Photo Haberstock

SCHIDER: Aus dem Englischen Garten in München
Düsseldorf, Kunsthalle
Photo Haberstock

TRÜBNER: SOFAMÄDCHEN
Berlin, Nationalgalerie

TRÜBNER: Bildnis Schuchs
Berlin, Nationalgalerie



TRÜBNER: Bürgermeister Hoffmeister
Berlin, Nationalgalerie

TRÜBNER: Die Mutter des Künstlers

TRÜBNER: DAME IN GRAU

TRÜBNER: AMORBACH
Bremen, Kunsthalle
Photo Rud. Hickelmann

TRÜBNER: SELBSTBILDNIS

SCHUCH LANDSCHAFT
Photo Haberstock

HIRTH DU FRÊNES: Bildnis Schuchs
München, Neue Pinakothek

SCHUCH: Selbstbildnis
Wien, Moderne Galerie

THOMA: Mainlandschaft
München, früher Galerie Caspari

THOMA: Der Rheinfall
Bremen, Kunsthalle
Photo Rud. Hickelmann

THOMA: Hühnersiesta
Hamburg, Kunsthalle
Photo F. Bruckmann A.-G., München

THOMA: Blumenstück
Frankfurt a. M., Sammlung Ullmann

LIEBERMANN – ALTER INVALIDE
Winterthur, Sammlung G. Reinhart

LIEBERMANN: Tisch mit Fleischstücken
München, Neue Pinakothek

LIEBERMANN: KONSERVENMACHERINNEN
Dresden, Sammlung Hugo Schmeil

LIEBERMANN: KLEINKINDERSCHULE
Hamburg, Sammlung Th. Behrens

LIEBERMANN: GARTEN AM ALTMÄNNERHAUS IN AMSTERDAM
Berlin, Geheimrat Arnhold

LIEBERMANN: AMSTERDAMER WAISENMÄDCHEN
Frankfurt, Städelsches Institut

LIEBERMANN: SELBSTBILDNIS
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

LIEBERMANN: Bürgermeister Petersen
Hamburg, Kunsthalle

LIEBERMANN: Beim Uhlenhorster Fährhaus
Photo Paul Cassirer, Berlin

LIEBERMANN: PFERDEKNECHTE AM STRANDE
Früher Sammlung Stern, Berlin

LIEBERMANN: DER PROFESSORENKONVENT
Hamburg, Kunsthalle

LIEBERMANN: ERNTE IN TIROL
München, Galerie Caspari

LIEBERMANN: Polospiel. Radierung
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

LIEBERMANN: SELBSTBILDNIS. RADIERUNG
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

SLEVOGT: Zeichnung zu Ali Baba
Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

SLEVOGT: Lithographie zu Benvenuto Cellini
Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

SLEVOGT: Lithographie zu Benvenuto Cellini
Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

SLEVOGT: Lithographie zu Benvenuto Cellini
Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

K. VON KARDORFF: Bildnis des Vaters
Photo Paul Cassirer Berlin

LEO VON KÖNIG: Bildnis
Kunsthalle, Hamburg

FEUERBACH: Rokokodamen am Wasser
Speyer, Privatbesitz

FEUERBACH: Diana und Nymphen
Früher Sammlung Frau Balling, Partenkirchen

FEUERBACH: BADENDE FRAUEN
Früher Sammlung W. Trübner, Karlsruhe
Photo F. Bruckmann A.-G., München

FEUERBACH: Bildnis der Mutter
Wien, Moderne Galerie

FEUERBACH: Meeresstudie zur Medea
Oldenburg, Gemäldegalerie

FEUERBACH: Medea
Untermalung. Berlin, Nationalgalerie

FEUERBACH: Medea
München, Neue Pinakothek

FEUERBACH: MIRJAM (Nanna)
Berlin, Nationalgalerie

FEUERBACH: AMAZONENSCHLACHT
Nürnberg, Künstlerhaus

FEUERBACH: Skizze zur Amazonenschlacht
Berlin, Nationalgalerie

FEUERBACH: Ruhende Nymphe
Roth bei Nürnberg: Sammlung Geheimrat v. Stieber

FEUERBACH: LANDSCHAFT
Berlin, Nationalgalerie

BÖCKLIN: IDYLL
Sammlung Ullmann, Frankfurt a. M.

BÖCKLIN: Flötender Silen
Zeichnung
(Aus dem „Pan")

BÖCKLIN: Entwurf zu Triton und Nereide
Zeichnung
(Aus dem „Pan")

CORINTH: Fleischerei
Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

CORINTH: RITTNER ALS FLORIAN GEYER
Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

CORINTH: Die Jugend des Zeus
Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

CORINTH: BACCHUS
Königsberg, Städt. Galerie
Mit Erlaubnis von Bruno Cassirer, Berlin

CORINTH: Hamburger Hafen

CORINTH: WALCHENSEE
Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin

MARÉES: SOLDATENLAGER
München, Staatsgalerie
Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig

MARÉES: Bildnis des Oberleutnants Bauer
Berlin, Nationalgalerie
Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig

MARÉES: Bad der Diana
München, Staatsgalerie
Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig

MARÉES: RÖMISCHE LANDSCHAFT
Dresden, Galerie
Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig

MARÉES: DER HEILIGE MARTIN
Partenkirchen, Erben der Frau Hofkapellmeister Balling
Mit Erlaubnis von E. A Seemann, Leipzig

MARÉES: PERGOLA. FRESKE
Neapel: Zoologische Station
Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig

MARÉES: AMAZONENSCHLACHT
Berlin, Geheimrat Arnhold
Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig

MARÉES: PFERDEFÜHRER UND NYMPHE
München, Staatsgalerie
Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig

MARÉES: Die Werbung
München, Staatsgalerie
Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig

MARÉES: Die Hesperiden
München, Staatsgalerie
Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig

MARÉES: HULDIGUNG
München, Graphische Sammlung
Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig

MARÉES: GANYMED
München, Staatsgalerie
Mit Erlaubnis von E. A. Seemann, Leipzig

HILDEBRAND: WITTELSBACHERBRUNNEN
München

GAUL: LÖWE. Bronze
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

VON HOFMANN: Reiter am Meer
Berlin, Nationalgalerie

HOFER: Frauen am Meer
Winterthur, Museum

KLOSSOWSKI: LEDA
Nikolassee, Frau A. Meier-Graefe

KLOSSOWSKI: AMAZONENSCHLACHT
Nikolassee, Frau A. Meier-Graefe

JONGKIND: WINTERLANDSCHAFT
Elberfeld, Museum

JONGKIND: VUE DE HONFLEUR
Photo Durand-Ruel, Paris

JONGKIND: SEINELANDSCHAFT
Photo E. Druet, Paris

PISSARRO: Au bord de l'eau
Aquarell
Früher Sammlung Cheramy, Paris

PISSARRO: Bassin des Tuileries
Sammlung J. & G. Bernheim, Paris

PISSARRO: Die Strasse nach Louveciennes
Photo Durand-Ruel, Paris

PISSARRO: WINTERLANDSCHAFT
Photo Durand-Ruel, Paris

MONET: La Jetée du Havre
Photo Durand-Ruel, Paris

MONET: DÉJEUNER SUR L'HERBE
Photo Paul Cassirer, Berlin
Moskau, Sammlung Stchoukine

MONET: DORFSTRASSE
Photo Paul Cassirer, Berlin

MONET: Die Kirche St. Germain L'auxerrois in Paris
Berlin, Nationalgalerie (Ehem. Kronprinzen-Palais)

MONET: La Seine a Ruel
Photographie Durand-Ruel

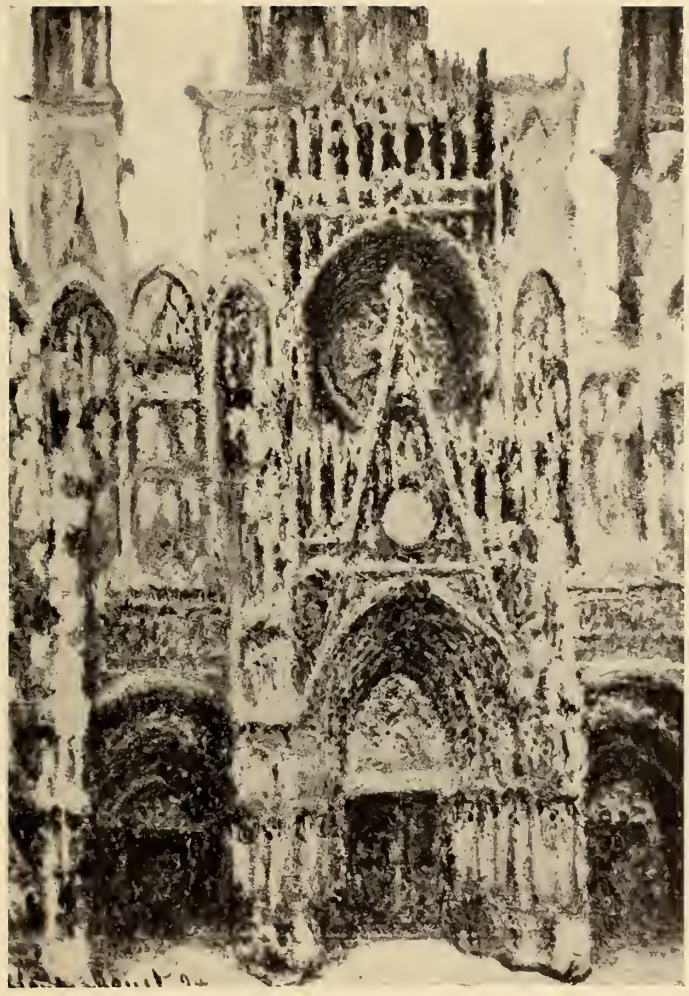
MONET: Le Pont d'Argenteuil

MONET: Saardam
Photographie Druet

MONET: Falaises à Pourville, la Plage
Photographie Duraud-Ruel

MONET: Ansicht von Vétheuil
Berlin, Nationalgalerie (ehem. Kronprinzen-Palais)

MONET: NATURE MORTE
Sammlung Durand-Ruel, Paris

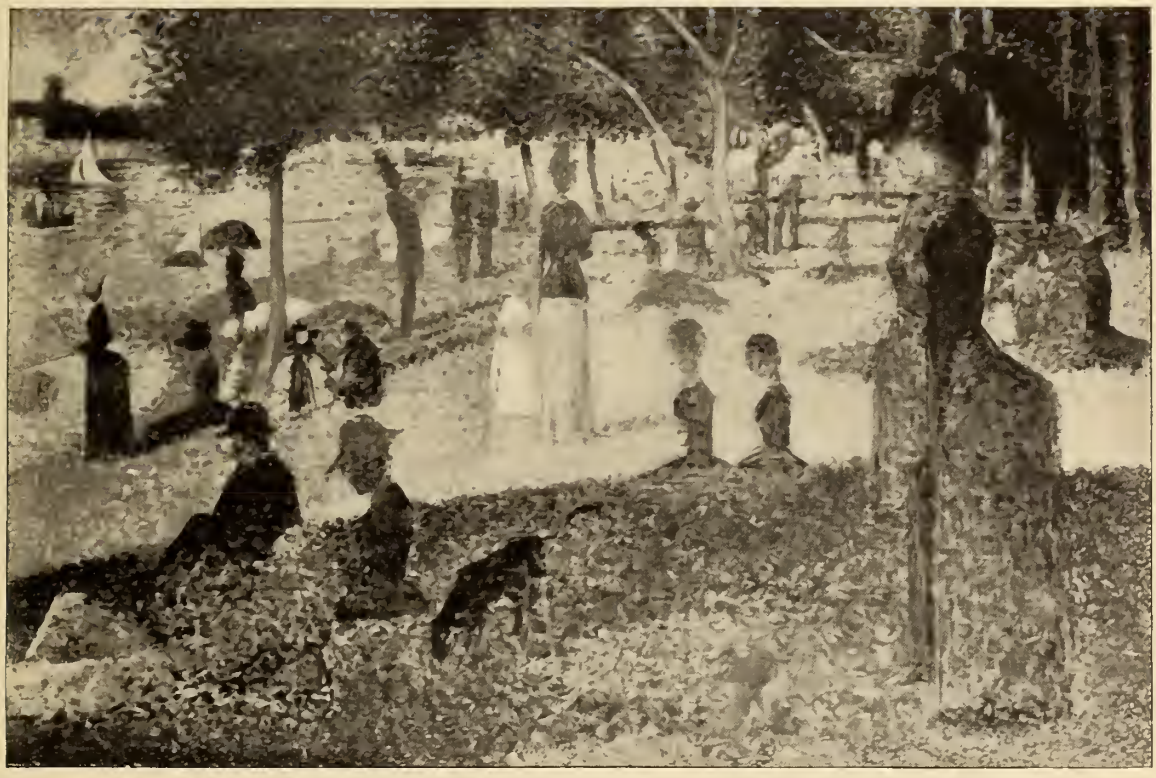


MONET: Die Kathedrale von Rouen

MONET: VENEDIG

WHISTLER: NOCTURNE BLUE AND SILVER
Detroit (U. S. A.), Sammlung Charles Freer

SISLEY: L'INONDATION
Paris, Louvre (Sammlung Camondo)



SEURAT: Skizze zur Grande Jatte
Sammlung Fénéon, Paris

SEURAT: La baignade
Sammlung Fénéon, Paris. (Fragment)

SEURAT: LE CHAHUT
Photographie Druet

SIGNAC: La côte à Port-en-bassin
Sammlung Fénéon, Paris

SIGNAC: Le matin à Samois
Sammlung Graf Kessler, Weimar

SIGNAC: Hafen von Rotterdam
Photo Druet, Paris

CROSS: PÊCHEURS (Var)

CROSS: LANDSCHAFT
München, Staatsgalerie
Photo Hanfstaengl

Rebay

N
68
M511
v.2.

Meier-Graefe, Julius
Entwicklungsgeschichte
der Modernen Kunst

Rebay

N
68
M511
v.2

Meier-Graefe, Julius
Entwicklungsgeschichte
der Modernen Kunst

DATE LOANED	BORROWER'S NAME	DATE RETURNED